Salomo und die Frau ohne Schatten : Fragmente zu Ikonographie und Musikanschauung des Mittelalters am Beispiel dreier Imperatores litterati: Maximilian I., Alfonso X. und Heinrich VI.

Autor(en): **Hoffmann-Axthelm, Dagmar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **10 (1986)**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-869181

SALOMO UND DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Fragmente zu Ikonographie und Musikanschauung des Mittelalters am Beispiel dreier *Imperatores litterati*: Maximilian I., Alfonso X. und Heinrich VI.

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

Für Christopher Schmidt
zum 28. August 1987

Bekanntlich gibt es mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt. Denn träumt die davon, schwarz auf weiß von uns besessen und getrost nach Hause getragen zu werden, so hat man uns – die Besitzer solcher Weisheit – gelehrt, daß wir nicht für die Schule, sondern fürs Leben lernen. Was sollen uns da die Wissenschaften und die graue Theorie? Das Leben, ist es nicht ein goldener Baum in all seiner Grüne, voller Früchte der Erkenntnis? Diese Früchte wollen wir erwerben, um sie zu besitzen. Doch kaum, daß wir von ihnen kosteten, will Dämmerung die Flügel spreiten, und Nebel senkt sich auf den Baum, der da in den Himmel wachsen wollte. Vom Himmel hoch sind wir heruntergekommen, wir wissen doch selber nicht wie. Da unten stehen wir nun, wir armen Toren, sind so klug als wie zuvor und versuchen uns mit der Verheißung zu trösten, daß der Himmel zu uns niedersteigen wird, entrollen wir nur, ach, ein würdig Pergamen. Strebend sind wir bemüht, uns mit der Erlösung des Durchstudierens mit heißem Bemühn zu bescheiden, wobei es freilich eine alte Geschichte ist, doch die ist immer neu: Früher oder später entdecken wir, daß unser Geist, schulweisheitlich dressiert und in Spanische Stiefel eingeschnürt, nur noch dahinschleicht auf der Gedankenbahn. Ratlos mögen wir vor uns hinsummen: „Ich besaß es doch einmal, was so köstlich ist ...", und da wird unserem Lied vielleicht ganz unverhofft die Stimme eines alten Freundes aus dem Englischunterricht antworten, der anzumerken pflegte: „There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy". Diese Botschaft, die uns die Schulweisheit fürs Leben mitgab, wird uns aufhorchen lassen. Neues Leben mag aus unseren vertrockneten Wissensruinen erblühen und die Teile sich – wenngleich vielleicht für eine nur kleine Zeit – zum Ganzen fügen.

Hier soll die Rede sein von mittelalterlicher Musikanschauung und damit von einem Gegenstand, der die Auseinandersetzung mit der Schulweisheit ebenso fordert wie mit dem, was darüber hinausgeht. Die musikanschauliche Perspektive richtet sich nicht allein auf die Musik, sondern ebenso auf die geistigen Bezüge, mit denen sie in ihrer Zeit verwoben ist: mit antiker Dichtung und Philosophie etwa, mit spekulativem Denken, mit der Bibel und theologischem Schrifttum – von der patristischen Bibel-Exegese bis zur volkstümlichen Heiligenlegende –, mit der zeitgenössischen Historiographie und der bildlichen Darstellung musikbezogener Gegebenheiten.

Indem die Frage nach der mittelalterlichen Musikanschauung anstrebt, diese Verwobenheit des geistigen Lebens jener alten Zeiten aus dem Blickwinkel der Musik zu spiegeln, wird sie zunächst nach schulweisheitlicher Art Quellen zusammenstellen und erläutern, die in ihrer unterschiedlichen Herkunft der Vielschichtigkeit des Gegenstandes Rechnung tragen. Da es aber bei unserer Fragestellung nicht nur ums Sammeln, Sichten und Erläutern geht, da Musik in ihrer kulturellen Verwobenheit nicht nur „angeschaut", sondern nach Möglichkeit auch aus der Geistigkeit ihrer Zeit heraus verstanden werden soll, gilt es, sich über die Grenzen der Schulweisheit hinaus in luftigere Gefilde zu wagen, die sich nicht immer – oder nicht tief – im sicheren Boden des philologisch Nachweisbaren verwurzeln lassen. So ist die Beschäftigung mit Fragen der Musikanschauung ein Hin- und Herpendeln zwischen sicher nachweisbaren Fakten und ergänzenden „Spekulationen" – Spekulationen freilich, die sich in den gedanklichen Bahnen der Zeit bewegen.[1] Oder anders ausgedrückt: Uns gibt die musikanschauliche Fragestellung eine Möglichkeit, immer wieder etwas von der Kraft mittelalterlichen, in Symbolen, Allegorien und Analogien sich vollziehenden Denkens zu entdecken und neu zu verstehen.

Eine Grundlage für diesen Prozeß des Wiederentdeckens bietet das dreistufige boethianische Denk- und Anschauungsmodell, nach dem die Musik zu unterscheiden ist in den Aspekt realen Erklingens, in denjenigen, der die Seele in ihrem Harmoniebestreben dem Körper gegenüber symbolisiert und in denjenigen, der sie als Abbild der Himmelsmusik im Sinne vollendeter Harmonie des Kosmos und ekstatischen Engelsgesanges im Gottesreich versteht. Musik wird also auf drei verschiedenen Erlebnis- und Bedeutungs-Ebenen reflektiert: *Musica instrumentalis* steht für die praktisch-klangliche, *Musica humana* für die psychisch-verinnerlichte und *Musica mundana* für die heilsgeschichtlich-spirituelle Ebene.[2] Die Eingangsminiatur aus der Notre Dame-Handschrift Florenz, Bibl. Laur., Ms. Pluteo 29, 1 übersetzt diese Allegorie in eine anschauliche Bildersprache: Im unteren Feld der dreiteiligen Darstellung „dirigiert" die gekrönte, auf einem Thron sitzende *Musica* das Instrumentalspiel, im mittleren den Menschen und im oberen das Weltall (Abb. 1). Im übrigen mag uns die Tatsache, daß *Musica* hier mit Thron und Krone als Frau und Königin gestaltet ist, als selbstverständlich und des Hinterfragens nicht bedürftig erscheinen. Dennoch ist es eben diese weibliche Majestät, die zu

[1] Erwin Panofsky hat – für sein Gebiet – diese Unterscheidung mit den Termini Ikonographie (der Aspekt des Sammelns und Zusammenstellens) und Ikonologie (der Aspekt des Deutens) in Worte gefaßt. Vgl. Erwin Panofsky, „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance", in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, 36–67. Vgl. ferner grundlegend zur *musik*ikonographischen Fragestellung Reinhold Hammerstein, „Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehung", *Imago Musicae* 1 (1984) 1–28.

[2] *A. M. T. S. Boetii De Institutione Arithmetica libri duo. De Institutione Musica libri quinque*, hg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, 187–189; Wilibald Gurlitt, „Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia", in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, Teil 1 = Beihefte zum *AfMw* 1, Wiesbaden 1966, 30–45; Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, 116–119.

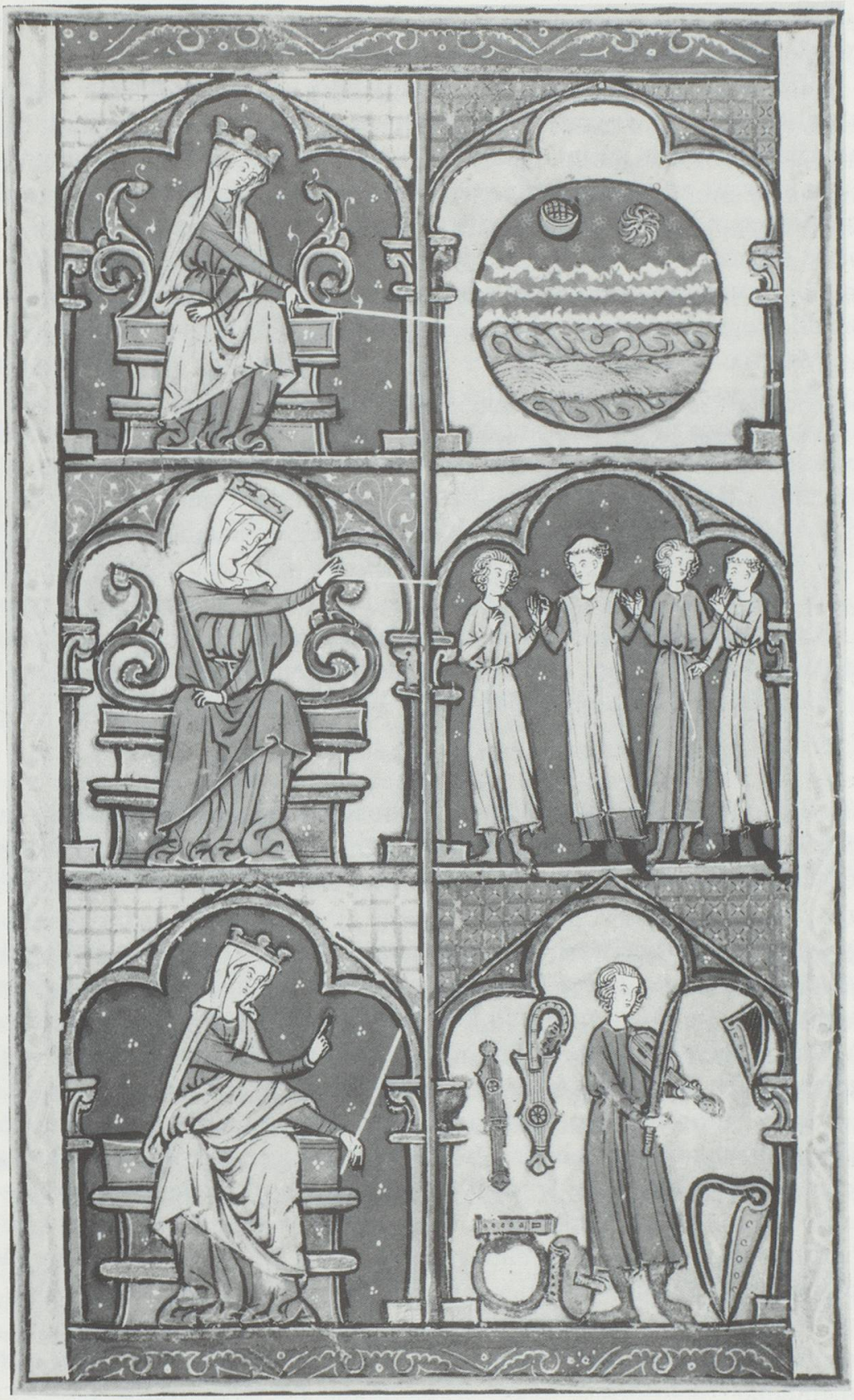

Abb. 1: *Musica mundana, Musica humana* und *Musica instrumentalis* (um 1260; aus der Handschrift *F*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 29, 1, fol. 1. Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Medicea Laurenziana).

einem tieferen Verstehen der drei-sinnigen boethianischen *Musica* zu führen vermag, was im Schlußteil dieser Ausführungen gezeigt werden soll.

Die Aufforderung, Musik gleichzeitig auf drei unterschiedlichen Bedeutungsebenen wahrzunehmen, erweist sich, bedient man sich ihrer zwecks Einblick in die mittelalterliche Musikanschauung, als ein guter, wenn auch keineswegs eindeutiger Wegweiser. Gut ist er, indem er eine Optik voraussetzt, die gleichermaßen alle drei Bedeutungsebenen berücksichtigt, die also vor allzu eindimensionaler Betrachtungsweise schützt. Mehrdeutig ist er insofern, als die Gefahr besteht, daß eine der Ebenen übergewichtig bearbeitet wird. So mag die der *Musica instrumentalis* wesensmäßig zugehörige reale, philologische Quellenarbeit zu einem Berg von Fakten und Materialien sich türmen, der das Licht nimmt für den tieferen Sinn des Ganzen. Andererseits mag das Reflektieren dieses tieferen Sinnes auf der Ebene von *Musica humana* und – mehr noch – auf der von *Musica mundana* dazu führen, daß der Boden historischer Gegebenheiten und damit der Sinn des Ganzen als eines Beitrages zum mittelalterlichen Musikverständnis verlorengeht. Gelingt es jedoch, die Schulweisheit der *Musica instrumentalis* halbwegs in Balance zu halten mit dem, was es im Sinne von *Musica humana* und *Musica mundana* sonst noch zwischen Himmel und Erde gibt, dann mag sich etwas einstellen, was über die gediegene Würdigung historischer Überlieferung hinausgeht: Die Quellen gewinnen an Kontur und Lebendigkeit und vermögen damit jener gewichtigen Kraft Zurückhaltung aufzuerlegen, die sich als getreue Begleiterin der Schulweisheit einzustellen pflegt: der Langeweile.

*

Mittelalterliche Musikanschauung betreiben heißt also, dem Geiste der Zeit folgend, einen Brückenschlag zu versuchen zwischen dem erdigen Boden der Philologie und den luftigen Höhen spekulativen Denkens. Dies soll im folgenden Beitrag versucht werden.

Ausgangspunkt hierfür ist eine jener seltenen Lehrschriften, die, dem Bereich der Schulweisheit zugehörig, unser Thema zum Gegenstand haben: der in diesem Band von Thomas Schmid übersetzte und kommentierte Traktat *Complexus effectuum musices* von Johannes Tinctoris. Wie man bei Schmid und anderenorts[3] nachlesen kann, erfreute sich diese Schrift bislang keiner gesteigerten Wertschätzung. Kritiker kreideten dem Autor unoriginelles, kompilatorisches Vorgehen an. Erst in neuester Zeit wächst mit dem zunehmenden Interesse an Fragen der Musikanschauung die Bereitschaft, die „Wirkungen der Musik" zu würdigen.[4] In der Tat ist diese Kompilation in ihrer Anschaulichkeit von besonderem Wert, gibt sie doch einen Ein- und Überblick über Symbolvorstellungen, die aus u. U. jahrhundertealtem Wachstum im späten Mittelalter zu einer integrierten Tradition geworden waren, einer Tradition, die es dem zeitgenössischen Leser leicht gemacht haben dürfte, durch das zusammengetragene traditionelle Wissen hindurch den intendierten Gehalt wahrzunehmen.

[3] Ich verweise auf die bei Thomas Schmid, oben S. 122 f. angegebene Literatur.

[4] Wilhelm Seidel, „Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk", *AfMw* 42 (1985) 1–17, besonders 2–7.

Hier sollen nun nicht nochmals alle 20 Effekte aufgezählt und kommentiert werden; vielmehr möchte ich nur deren einen herausgreifen und diesen in, der Tradition nach verwandten, Zeugnissen des 15. Jahrhunderts und früherer Zeiten spiegeln. Diese Zeugnisse gehören zwar derselben Anschauungs-, mehrheitlich aber einer anderen Darstellungsebene an, nämlich der bildenden Kunst. Sie eröffnen damit das weite Feld der ikonographisch-ikonologischen Betrachtungweise und mögen aus dieser Perspektive Hinweise auf die Komplexität der im *Complexus effectuum musices* besprochenen Inhalte beisteuern.

Die zweite der 20 von Tinctoris aufgeführten Wirkungsweisen der Musik beschreibt der Autor folgendermaßen[5]:

> Die Musik verschönert den Lobpreis Gottes.
> Daher heißt es, daß diejenigen, welche in der Ecclesia triumphans ohne Unterlaß Gott loben, dieses Lob, damit es noch schöner werde, als Gesang darbringen. Johannes berichtet nämlich im 14. Kapitel der Offenbarung, die Stimme der Singenden sei wie ein neues Lied vor dem Throne Gottes gewesen, wie wenn Harfenspieler auf ihrer Harfe spielten ... Aber auch der König David, welcher die wahre Religion übte, setzte in der Begierde, Gottes Lob zu verschönern, Kantoren ein, die es vor der Bundeslade zu singen hatten. Hierüber lesen wir im 47. Kapitel des Buches Jesus Sirach: „Er stellte beim Altar Sänger auf und machte für ihre Stimmen liebliche Melodien." Weil David den Gottesdienst mit allerlei Instrumenten verziert haben will, sagt er im 146. Psalm: „Unserem Gott werde anmutig geschmücktes Lob zuteil". Und im letzten fügt er hinzu: „Lobt ihn mit dem Klang der Trompete! Lobt ihn mit Psalterium und Harfe! Lobt ihn mit Pauken und Reigen! Lobt ihn mit Saitenspiel und Orgel! Lobt ihn mit wohlklingenden Zimbeln! Lobt ihn mit Zimbeln des Jubels! Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!" Nach dem Vorbild dieser königlichen Einrichtung hat Ambrosius erstmals in der Ecclesia militans Anweisung gegeben, den Gottesdienst mit Musik zu zieren. Daher kommt es, daß heutigentags hervorragende Sänger zu finden sind, die sich mit großer Sorgfalt dem Lobe Gottes widmen. Der Dienst dieser Sänger ist umso bedeutungsvoller, als Gott, dem sie mit ihrem Gesang ergeben dienen, die [weltlichen] Dinge an Bedeutung überragt.

Nur zweierlei soll an diesem vielfältig interpretierbaren Text hervorgehoben werden. Zum einen ist die oben genannte boethianische Dreiteilung mehr oder weniger deutlich nachvollziehbar: Der Aspekt der *Musica instrumentalis* findet seine Veranschaulichung im Hinweis auf Ambrosius und den Chorgesang der *Ecclesia militans*, der für die Vorherrschaft des Christentums streitenden irdischen Kirche. *Die Musica humana* ist angesprochen in der Aufforderung, in der Nachfolge Davids die Seele Gott zu öffnen. Indem „alles, was Odem hat", den Herrn lobt, wird der Atem der Seele selbst zum Gotteslob, die Musikinstrumente des 150. Psalms zum Ausdruck von Glaube und Lob.[6] Der heilsgeschichtliche Aspekt der *Musica mundana*

[5] Im folgenden lasse ich die der klassischen Antike zugehörigen Zitate unberücksichtigt und beziehe mich nur auf die Rezeption von Bibel und mittelalterlichen Schriften. Zum Text vgl. Schmid, S. 145 ff.

[6] Nach Augustin berühren die Cymbala des 150. Psalms einander, „um zu erklingen. Daher sind sie von manchen Leuten mit unseren Lippen verglichen worden. Ich aber meine, daß wir den Sinngehalt der Cymbala besser verstehen, wenn wir in ihnen gleichsam Gott loben, indem wir unseren Nächsten ehren. Denn wenn sich die Menschen gegenseitig ehren, dann loben sie Gott." Zitiert nach Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis", *BJbHM* 4 (1980) 27–28.

schließlich ist evident: Der „Alte Bund" in Gestalt des Königs David wird dem „Neuen Lied" gegenübergestellt und damit Davids einem zornigen, alttestamentlichen Gott dienende Tempelmusik dem Sanctus, das Engel und Presbyter dem gnadenreichen Gott des neuen Testaments im himmlischen Thronsaal singen (Apok. 4, 8–11).

Das zweite, was aus dem zitierten Tinctoris-Text hier Beachtung finden soll, ist die Gestalt des Königs David, dem als Schöpfer der Psalmen und Organisator eines musikalischen Tempel-Gottesdienstes wie keinem anderen biblischen Herrscher in der Musikanschauung des Mittelalters die Rolle einer Leit- und Symbolfigur zukommt. Zusammenfassend läßt sich dies Leitbild dergestalt skizzieren, daß König David mit den Attributen der Krone einerseits und der Cithara andererseits ein Symbol der Macht mit einem solchen von Demut und Weisheit verbindet und in dieser Verschmelzung von Macht und weiser Demut für die mittelalterlichen Kommentatoren des Alten Testaments zu einer Gestalt wird, die Christus und das Neue Testament praefiguriert.[7]

Krone und Cithara – Macht und Wissen – führen aber auch dazu, daß dieser König zur Imitations-Figur mittelalterlicher *Imperatores litterati*[8] wird, d.h. solcher Herrscher, die nicht nur ihr reales, politisches Reich regieren wollten, sondern sich auch ein solches im Geiste zu erobern suchten. Von dreien dieser Herrscher soll im folgenden die Rede sein.

Kaiser Maximilian I.

Maximilian I., römischer König und deutscher Kaiser, lebte von 1459 bis 1519, war also ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Johannes Tinctoris (um 1435–1511). Für die Musikgeschichte ist er von Belang als Förderer der Burgundischen Hofkapelle zur Zeit seiner Ehe mit Maria von Burgund († 1477), als Begründer der Wiener Hofmusikkapelle (1498) und als Förderer der Beziehungen dieser Kapelle zu den großen Musikern ihrer Zeit: zu Isaac, Obrecht, Senfl, Hofhaimer; ferner als Auftraggeber des hochberühmten, vielfach publizierten und kommentierten „Triumphzuges", in dem – zu Pferde und im Wagen – Militärmusiker mit Trommeln, Pfeifen, Pauken und Trompeten sowie zivile Instrumentalisten mit Haut- und Bas-Instrumentarium – mit Lauten, Gamben, Blockflöten und Orgel, wie auch mit Krummhorn, Schalmei, Posaunen und Zinken – daherziehen.[9]

Allgemein bekannt ist auch jener Holzschnitt Jakob Burgkmairs aus dem *Weisskunig*, der den Kaiser inmitten seiner Musiker zeigt (Abb. 2): Dort steht im Zentrum

[7] Grundlegend zu Topik und Ikonographie König Davids Hugo Steger, *David rex et propheta* = Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6, Nürnberg 1961, 104–146; ferner Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, Bern 1973, 122–128.

[8] Steger, a.a.O., 135.

[9] Horst Appuhn (Hg.), *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.* 1516–1518, Dortmund 1979; Rolf Dammann, „Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.", *AfMw* 31 (1974) 245 bis 289; Louise Cuyler, *The emperor Maximilian I. and music*, London 1973.

Abb. 2: Hans Burgkmair, „Wie der jung weyß kunig die musica und saytenspil lernet erkennen", (um 1515; nach: *Kaiser Maximilians Weisskunig*, hg. von H. Th. Musper et al., Band 2, Stuttgart 1956, Nr. 33).

der Darstellung Maximilian mit gewährender Gebärde; links im Vordergrund spielt ein Musiker auf einem Positiv, in der Mitte zupft ein anderer die Harfe, während rechts im Vordergrund Saiteninstrumente sowie Trommel, Pauke und Posaune zu einem dekorativen Stilleben vereinigt sind. Auf dem Tisch rechts liegen verschiedene Blasinstrumente und eine Gambe, während auf einem Clavichord musiziert wird. Im Hintergrund erklingt zu Gesang ein stiller Zink. Louise Cuyler kommentiert in ihrem Buch über Maximilian und die Musik dies Bild kritisch: „Of special interest

is Number 33 [aus dem *Weisskunig*], ‚Wie der junge weisse König Musik und Saitenspiel kennen lernte'. This caption and the accompanying woodcut are misleading in two respects: they indicate that the boy had the benefit of careful musical training, and suggest that he learned to play string instruments. This must be regarded even by the most prejudiced biographer as sheer fabrication. None of the contemporary accounts ... even suggest that Maximilian was a performer or composer."[10] Dieser Kommentar mag auf der historisch-realen Ebene seine Richtigkeit haben; „sheer fabrication" ist diese Darstellung mit ihrem programmatischen Titel gleichwohl nicht.

Der *Weisskunig*[11] ist ein autobiographisches Werk des Kaisers, gerankt um die Gestalt des „weissen Königs", dem diese Farbe so lieb ist, weil „die weiss Varb souil bedutt als durchleuchtig, schön, lutter und pur mit Tun und Lassen".[12] Mithin verweist der Name „Weisskunig" zum einen auf ritterliche Tugendhaftigkeit – Maximilian pflegte mit weißblinkendem Harnisch in die Schlacht zu reiten[13]; zum anderen gibt er auch einen Fingerzeig auf die Weisheit des Königs, so, wenn es im 1. Kapitel – bezogen auf Maximilians Vater, den „alten Weisskunig" – heißt: „Es was ain sonder edler kunig, bey seiner zeit der höchst in der kuniglichn eer auf erdtrich, auch vast grosmechtig an kunigreich, landn und leuten und von hocher art, grosser vernunft, besonder fursichtigkait und senftmuetiger weishait ..."[14]

Als ritterlich und klug schildert Maximilian sich in seinem Werk, dazu als kühnen Feldherrn, der sich in der Tradition Julius Caesars erlebt[15], des „ersten Kaisers", wie er ihn benennt. So groß war seine idealisierende Verehrung für Caesar, daß er ihm ein Denkmal in Form einer antikisierenden Reiterstatue an seinem – Maximilians – Grab zudachte, ein Plan, der allerdings nicht zur Ausführung kam.[16] Dem Vorbild Caesars als Feldherr und Schriftsteller nacheifernd, gilt es Maximilian als höchstes Gut, „scribenda gerere et gesta scribere" – denkwürdige Taten zu tun und diese niederzuschreiben.[17] Entsprechend hat er den *Weisskunig* – ebenso wie das Versepos *Theuerdank* – selbst maßgeblich mitgestaltet. Erzählt werden Leben, Meinung und Taten des Kaisers in verschlüsselter, aber leicht zu entziffernder Form. Als Sprache ist das Deutsche verwandt, damit das Werk auch dem „gemainen Man" verständlich werde.[18] Der *Weisskunig* entstand auf der Basis sporadischer Diktate des Kaisers, die durch den kaiserlichen Geheimschreiber Markus Treitz, genannt Treitzsaurwein, geordnet, bearbeitet und redigiert wurden. 1514 lag er als dreibändiges, handgeschriebenes Werk vor.

[10] Cuyler, a.a.O., 8.
[11] Zum folgenden vgl. M. Th. Musper, Rudolf Buchner und Heinz-Otto Burger, *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*, Stuttgart 1956.
[12] A.a.O., 19.
[13] A.a.O., 19.
[14] A.a.O., 196.
[15] A.a.O., 15; vgl. unten, S. 170f.
[16] A.a.O., 15.
[17] A.a.O., 15.
[18] A.a.O., 20.

Kaiser Maximilian gilt im Volksmund als „letzter Ritter", als Vertreter eines Persönlichkeitsideals, das sich in Tapferkeit, Tugend und christlicher Demut zu verwirklichen suchte. Es ist dies ein mittelalterliches Ideal, und mittelalterlich muten auch Sprache, Inhalt und Geist des *Weisskunig* an. In diesem Zusammenhang ist die von H. Th. Musper in seiner Einführung zum *Weisskunig* gezogene Parallele von einiger Anschaulichkeit, nach der 1527 – im Todesjahr Markus Treitzsaurweins – in Florenz Niccolò Machiavelli starb, der Verfasser des *Principe.*[19] Nach Machiavelli mochte ein Herrscher eine zutiefst areligiöse, rein egozentrisch motivierte Macht- und Annexionspolitik betreiben. Solange die Motive mit den als richtig erkannten politischen Zielen korrelierten oder als Mittel zu diesen Zielen unumgänglich waren, hatten sie ihre Rechtfertigung. Für Machiavelli und Cesare Borgia – sein Modell für den *Principe* – drehte sich die Sonne nicht mehr um die Erde; während *Musica mundana* sich – in der Gestaltung Raffaels – sanft in den Wolken auflöste[20], wurde *Musica instrumentalis* – ablesbar am immensen Anwachsen eines mehrstimmig-weltlichen Musikrepertoires[21] – sich selbst genug.

Demgegenüber zeichnet Maximilian mit dem *Weisskunig* „zum letzten mal den Fürsten nach mittelalterlichem Muster, ausgerichtet auf Ehre und Gottes Hulde ... Hier scheint es überhaupt keine, geschweige denn eine autonome politische Sphäre zu geben. Die Motive des Handelns liegen im rein Persönlichen"[22] – oder präziser: im nochmaligen Versuch, die Identität des Herrschers auszurichten nach dem geozentrischen Weltbild, das bestimmt ist durch den Gedanken von kosmischer Ordnung und Abbildhaftigkeit der Erde gegenüber dem Himmel, und das seine Orientierung gewinnt an den großen Gestalten der Antike und der Bibel.

Es ist diese Haltung, die der Text des 32. Kapitels vom *Weisskunig* wiedergibt, jenes Kapitels, dem der oben beschriebene Holzschnitt als Illustration beigegeben ist. Dort kann man folgendes lesen:

> Wie der jung weyß kunig die musica und saytenspil lernet erkennen.
> Auf ein zeit gedacht er an kunig Davit, das der almechtig got ime sovil genad het gethan, und laß den psalter, darynnen er gar oft fand: „lob got mit dem gesang und in der herpfen". Da beweget er wie groß gefellig sölichs got were. Nach sölichem nam er fur sich kunig Alexander, der so vil kunigreich und land uberwunden hat, und laß seine geschichten, darynnen war geschriben also: der groß kunig Alexander ist oftmals durch der menschen lieblich gesang und durch die frölichen saytenspil bewegt worden, das er seine veind geslagen hat; aus dem war der jung weiß kunig gröslichen in seinem gemuet bewegt und in seinem herzen entzundt, in dem lob gotes dem kunig Davit und in der streitperkait dem kunig Alexander nachzufolgen, und er lernet mit grossem emsigen vleiss erkennen die art des gesangs und saytenspils, dann er nam fur sich die zway grossen stuck, den lob gottes und die uberwyndung seiner veind, das dann ainem kunig die zwo höchsten tugend sein. Es ist zu ermessen, so diser kunig sölichs fur sich genomen und mit sonderm gemuet betracht, was vleyß er hierynnen furkert und was lieb

[19] A.a.O., 22.
[20] Nachzulesen bei Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, 255–257.
[21] Vgl. hierzu Robert Wangermée, *Flemish music and society in the fifteenth and sixteenth centuries*, New York etc. 1968, 115–146.
[22] A.a.O., 22.

er darzu gehabt hat; durch seinen vleyß begriff er in kurzer zeit den grund des gesangs und aller saitenspil, und als er kam in sein gewaltig regirung, hat er am ersten in dem lob gottes nachgefolgt dem kunig Davit, dann er hat aufgericht ain söliche canterey mit einem sölichen lieblichn gesang von der menschn stym, wunderlich zu hören, und söliche liebliche herpfen von newen werken und mit suessem saytenspil, das er alle kunig ubertraf und ime nyemands geleihn mocht; sölichs underhielt er fur und fur, das ainem grossen furstenhof geleichet, und prauchet dieselb conterey allein zu dem lob Gottes, in der cristenlich kirchen. Darnach trat er in nachfolgung kunig Alexanders mit dem frölichen saitenspil der streitperkait und folget nach Julius Cesars mit den taten und ubertraf die baide, und wil das lauter offenbaren. Wiewol der groß Alexander grosse land bezwungen und sich des saitenspil erfrewt, so hat doch der jung weiß kunig ain sölich mandlich, frolich pfeifen und truml schlagen aufpracht und dermassen in seinem streiten gepraucht, wann er gegen seinen veinden in den streit gezogen ist, haben dieselben trumel und pfeifen nit allein des menschen herz erfrewt, sonder der hal darvon hat den luft erfult, dardurch der jung weiß kunig nit allein vil land bezwungen, sonder darzu in den hauptstreiten albegen seine veind bestritten und geschlagen. Weiter: wiewol Julius Cesar der erst kayser worden ist durch seine kriegßthaten, so hat er doch nur ain parthey zu widerstand gehabt; aber diser jung weiß kunig hat alle seine anstosser bekriegen muessen ...[23]

Vor diesem textlichen Hintergrund „liest" sich der Burgkmair-Holzschnitt differenzierter, als es die reine Anschauung zu vermitteln vermag. Der Literalsinn, der in der Literatur in Bezug auf dieses Bild regelmäßig angesprochen wird, ist derjenige der *Musica instrumentalis*: Maximilian ist im Kreise seiner Hofkapelle dargestellt.[24] Bereits der erste Satz des Treitzsaurwein'schen Textes zeigt aber, daß sich der Kaiser der Familie Abrahams, Davids und Christi – der Wurzel Jesse – zugehörig fühlt, indem er sich in die Nachfolge des Gott lobenden, einen musikalischen Gottesdienst einrichtenden Königs David einreiht und dessen musikalische Taten als vorbildlich für sich selbst ansieht. So gesehen vertieft sich auch die Aussage auf Burgkmairs Holzschnitt: Die Musiker sind nicht nur als Mitglieder der Hofkapelle gemeint, sondern sichtbarer Ausdruck des Gotteslobes entsprechend dem Text: „... und prauchet dieselb conterey allein zu dem lob gottes, in der cristenlich kirchen." Hierbei ist es sicher kein Zufall, daß Burgkmair den Kaiser zwar in der Bildmitte plaziert, unübersehbar im Vordergrund und als eigentlich zentrale Gestalt aber einen Harfenisten darstellt. Dieser soll natürlich nicht nur den Harfenisten der Kapelle repräsentieren und auch nicht nur das Psalmenwort „lob got mit dem gesang und in der herpfen" illustrieren; vielmehr vergegenwärtigt er auch den harfespielenden König David.

Im Text wird sodann als zweite Imitationsfigur Alexander der Große eingeführt, dessen Freude an Gesang und Saitenspiel für seine vielen Siege verantwortlich gemacht wird. Und schließlich taucht auch noch der oben bereits erwähnte Feldherr und Schriftsteller Julius Caesar auf. Hierbei ist die Wahl dieser beiden Herrscher im Sinne kriegerischer Vorbilder und Rivalen nicht nur als Ausdruck einer persön-

[23] A.a.O., 229.

[24] Neben Cuyler im obigen Zitat auch Christopher Hogwood, *Music at court*, London 1977, 25 bis 28; vgl. auch die Reproduktion des Holzschnittes bei Martin Picker, Artikel „Habsburg" in: *The New Grove*, Bd. 8, London 1980, 12.

lichen Vorliebe zu verstehen – obgleich diese zumindest hinsichtlich Caesars offenbar bestand. Alexander und Caesar haben im Mittelalter – wie David als weise ordnender und demütiger König – topische Bedeutung als Inbegriff des Helden und überlegenen Kriegsmannes.[25] Ihre Namen stehen für Stärke, Kriegsruhm und – Alexander ist der Held zahlreicher mittelalterlicher Ritterromane[26] – für ritterliche Tugend. In Burgkmairs Holzschnitt ist das „fröliche saitenspil der streitperkait" ebenfalls gegenwärtig. Gehört die Harfe zur geistlich-liturgischen Sphäre König Davids, so Trommel, Pauke und Trumscheit zur Kriegssphäre Alexanders und Caesars – ebenso wie die zum „mandlich, frolich pfeifen und truml schlagen" notwendige Querpfeife, das laut Text eine Erfindung Maximilians ist. Und auch die anderen dargestellten Instrumente dürften – auf dieser weltlich-kriegerischen Ebene betrachtet – dazu da sein, dem Kriegsherren durch „froliches" Spiel zu Mut und Siegen zu verhelfen. Allein das Positiv im linken Bildvordergrund paßt nicht in diesen Zusammenhang. Im Text wird es nicht eigens erwähnt, und es wäre denkbar, daß es eher aus bildkompositorisch-ästhetischen denn aus ikonologischen Gründen diesen zentralen Platz gefunden hat. Andererseits aber versinnbildlicht die Orgel – wie die Harfe – pythagoräische Ordnung und musikalische Kennerschaft.[27] Und so könnte es sein, daß sie den im Text verbürgten „grossen und emsigen vleiss" des Weißkunigs zum Ausdruck bringt, mit dem der „lernet ... erkennen die art des gesangs und saytspils". Und sicher repräsentiert sie – zusammen mit der Harfe – die Welt der davidischen *Musica mundana* gegenüber Alexanders und Caesars Welt der tatkräftigen *Musica instrumentalis.*

Indem sich Maximilian I. so mit den Herrscher-Topoi Alexander und Caesar einerseits und David andererseits umgibt, porträtiert er sich als gebildeter, tugendhafter, tapferer und streitbarer Herrscher, dem sein Kaisertum in der Nachfolge König Davids und damit „von Gottes Gnaden" gegeben war.

König Alfonso X., el Sabio

Der Text des *Weisskunig* leitet mit großer Direktheit das Selbstverständnis des Herrschers und seinen Anspruch auf Gottesgnadentum aus der Bibelgenealogie und von Autoritäten der Vergangenheit ab. Die Direktheit und Offenheit dieser Ableitungen lassen sich wohl dadurch erklären, daß die formulierten Inhalte in der Renaissance nicht mehr von innen heraus selbstverständlich waren, sondern sich zu literarischen

[25] Hierzu Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart [10]1969, 92: Insgesamt gibt es neun solcher topologisch erfaßter Helden, drei Heiden, drei Juden und drei Christen.

[26] Huizinga, a.a.O., 90f.; ferner Musper, a.a.O., 19f.

[27] Komponisten des Mittelalters und der Renaissance werden gern entweder mit der Harfe oder mit der Orgel „porträtiert", wobei (wie im Falle Landinis und Hofhaimers) literaler und symbolischer Sinn durchaus zusammenfallen können; vgl. die Darstellung Landinis im Codex Squarcialupi (Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* = Handbuch der Musikwissenschaft 6, Potsdam 1931, Tafel 11); Dufay's und Binchois' aus Martin Le Franc, *Le champion des dames* (Wangermée, *Flemish music and society*, Tafel 23); und Hofhaimers im *Triumphzug* (Appuhn, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, Abb. 21–22).

Traditionen gewandelt hatten, die im Falle von Treitzsaurweins gleichsam holzgeschnittener Deutlichkeit zu eher holperigem Ausdruck kamen.

Den Herrschern früherer Epochen war es ebenfalls vertraut, sich im Spiegel von Kriegsruhm, Weisheit und Gottesgnadentum zu porträtieren. Soweit es sich jedoch um die hier im Mittelpunkt stehende Verwendung des Topos vom König David handelt, benutzten sie kaum Worte, sondern eher Andeutungen und Zeichen. Sicher waren diese Herrscher weder demütiger noch bescheidener als der Habsburger Kaiser. In Zeiten aber, denen das Lesen von Bildern und Texten auf ihren Symbolgehalt hin zutiefst vertraut war, wußten sie sich auch ohne weitere Kommentare und wortreiche Symbolübersetzungen verstanden.

Gut 200 Jahre vor Maximilian lebte – in seinem Anspruch, als Fürst von Gottes Gnaden, als Kriegsheld und als dichtender Denker Ruhm zu erlangen, Maximilian durchaus vergleichbar – Alfonso X., el Sabio, König von Kastilien und León (1221–1284), der Initiator der *Cantigas de Santa Maria.* Es ist das Ziel der folgenden Ausführungen, diese Sammlung von Marienlegenden, die nur kargen Aufschluß gibt über den geistigen Rahmen, innerhalb dessen der König dies einmalige literarisch-musikalische Monument schuf, auf Zeichen zu befragen, die Aussagen ermöglichen über das Selbstverständnis des Königs in Blick auf dieses Werk wie auch über den Ort, den die *Cantigas* im geistigen Spektrum des Hochmittelalters einnehmen.

Um diese doppelte – zum einen aufs Individuelle, zum anderen aufs Generelle gerichtete – Perspektive zu gewinnen, folgt zunächst eine Skizze der politischen und geistigen Pläne und Taten Alfonsos X. Die staatspolitischen Ambitionen dieses Herrschers waren weitgespannt: Über seine Mutter Beatrix von Schwaben – eine Cousine Friedrichs II. – mit den Staufern verwandt, fühlte er sich nach dem Tode Konrads IV. als Erbe der staufischen Monarchie mit der Anwartschaft auf den Kaiserthron des Heiligen Römischen Reiches. Von diesem „Traum" – Alfonso ließ im Volk verbreiten, es sei ihm „im Traum offenbart worden, daß er zum Kaiser aufsteigen werde"[28] – wurde soviel wahr, daß der König von einigen deutschen Fürsten und Bischöfen im Jahre 1256 zum Rex Romanorum ausgerufen wurde. Und obgleich es bei diesem Titel blieb, der im übrigen nie zu politischen Konsequenzen führte, und obgleich er auch nie einen Schritt über die Grenzen der Iberischen Halbinsel hinaus tat, hielt Alfonso diesen Anspruch doch bis zu seinem Lebensende aufrecht.

Immerhin mag die Auseinandersetzung mit dem Anspruch auf die abendländische Universalherrschaft zu einer Akzentverschiebung im Selbstverständnis des spanischen Königtums geführt haben. Percy Schramm zeigt, wie dies noch zu Zeiten von Fernando III., dem Vater Alfonsos X., von „machiavellistischem" Zuschnitt war, den Schramm in seiner ungebrochenen Realitätsbezogenheit auf arabischen Einfluß zurückführt.[29] Alfonso X. scheint demgegenüber ein deutlich weniger realpolitisches Herrscher-Selbstverständnis gehabt oder erworben zu haben; dies zumin-

[28] Percy E. Schramm, „Das kastilische Königtum in der Zeit Alfonsos des Weisen (1252–84)", in: *Festschrift Edmund E. Stengel*, Münster und Köln 1952, 393.

[29] A.a.O., 387.

dest läßt sich einem rechtspolitischen Werk entnehmen, dessen Entstehung auf die Initiative Alfonsos zurückgeht. Schramm charakterisiert es als „eine der repräsentativen Leistungen mittelalterlichen Geistes überhaupt" und macht in ihm neben autochthon kastilischen Zügen den Einfluß des römischen und kanonischen Rechtes, scholastischer Philosophie und arabischer Lebensklugheit aus.[30] Es handelt sich um das Gesetzeswerk *Siete Partidas*, das seiner Zeit so neu und offenbar so unverständlich war, daß es, obgleich um 1265 fertiggestellt, erst 1348 endgültig in Kraft trat. Hier nun begegnet der dem christlichen Abendland vertraute, für den Lebensbereich Alfonsos X. „an der Grenzscheide der christlichen Welt" aber neue Gedanke vom Gottesgnadentum des Herrschers, das „in einer südlich der Pyrenäen vorher nicht begegnenden Weise zugunsten des Königs zugespitzt ist: Die Könige sind Statthalter Gottes, ‚cada uno en su reyno'"... Der König von Kastilien wird als unmittelbar Gott unterstellt angesehen. So wie dieser die Welt regiert, regiert entsprechend der König Kastilien, und was Gott will, bewirkt er durch den König."[31] So ist es nicht verwunderlich, daß in einem anderen alfonsinischen Werk juristischer Prägung, dem *Setenario*, auf die einleitende Präsentation der himmlischen Familie mit Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist sogleich diejenige der königlichen Familie mit Fernando, Beatrix und Alfonso folgt. So viel Nähe zwischen himmlischer und irdischer Familie ist sicher kein Zufall, sondern folgt der Intention, die Auffassung vom Gottesgnadentum und christlicher Nachfolge bezüglich des kastilischen Königshauses klar zum Ausdruck zu bringen.[32]

Ungeachtet dieser großen Pläne und Ideen verbrachte Alfonso X. einen nicht unbeträchtlichen Teil seiner dreißigjährigen Regierungszeit mit politischen und kriegerischen Auseinandersetzungen für und gegen die Mauren. Wohl war es sein Ziel, der Reconquista zum Sieg gegen die Heiden zu verhelfen, aber das Gegenteil geschah: gegen Ende seines Lebens mußte er um den Preis der Verpfändung seiner Krone an den König von Marokko diesen um militärische Unterstützung gegen seinen aufständischen Sohn Sancho bitten. So nimmt es nicht wunder, daß die Historiker nicht eben schmeichelhaft über Alfonso X. geurteilt haben. Ein Zeitgenosse, Guillem de Montagnagout, rügt: „Es ziemt einem hohen König, daß er ausführt, was er anfaßt, oder sein Glück darin versucht".[33] Und nach einem vielzitierten Wort des spanischen Historikers Juan de Mariana (1536–1624) verlor er, während er über den Himmel nachdachte und die Sterne beobachtete, den Boden unter den Füßen – „Dumque coelum considerat observatque astra, terram amisit."[34]

Mit dieser Sentenz ist freilich – wenn auch kritisch – der Bereich angesprochen, in dem es Alfonso dennoch gelang, ein Reich universalen Zuschnitts zu erschaffen, auch wenn dies nicht im Bereich der Realpolitik geschah. Denn der König schaute

[30] A.a.O., 404.
[31] A.a.O., 404f.
[32] Kenneth H. Vanderford, *Alfonso el Sabio, Setenario*, Buenos Aires 1945, 7.
[33] Zitiert nach Schramm, a.a.O., 401.
[34] Zitiert nach Frank Callcott, *The supernatural in early Spanish literature, studied in the works of the court of Alfonso X, el Sabio*, New York 1923, 15.

nicht – oder nicht nur – träumerisch in den Himmel, sondern fragend und forschend. Dies läßt sich zumindest aus der Tatsache ableiten, daß uns mehrere aus dem Arabischen übersetzte Werke astronomischen und astrologischen Inhalts überliefert sind, Übersetzungen, die auf Betreiben des Königs von italienischen, jüdischen und spanischen Gelehrten des alfonsinischen Hofes vorgenommen worden sind.[35] Diesem Themenkreis sind auch zwei Lapidarien zuzurechnen, Steinbücher, in denen, griechischen und orientalischen Traditionen folgend, Zusammenhänge dargestellt werden zwischen den Gestirnen des Tierkreises, den vier Elementen, den Lebewesen, Bäumen, Pflanzen und Früchten und schließlich den Steinen und Metallen.

Daneben enthält das geistige Imperium Alfonsos X. die bereits genannten juristischen Schriften *Siete Partidas* und *Setenario*. An historischen Werken sind uns die *General Estoria* sowie die *Prima Crónica General* überliefert. Die *General Estoria* ist ein gigantisches Werk, darauf angelegt, das Weltgeschehen von den Anfängen bis zur Zeit Alfonsos X. zu beschreiben. Von der unvollendet gebliebenen Universalgeschichte sind fünf Teile erhalten sowie Fragmente eines sechsten Teiles. Nach Chronologie und Inhalten folgt das Werk im wesentlichen der Bibel, aber es finden sich auch Taten antiker Herrscher wie Alexanders des Großen, Caesars und Augustus' eingewoben. Die geistige Perspektive, aus der heraus die *General Estoria* gestaltet ist, korrespondiert zum Gottesgnadentum ihres königlichen Initiators: „Das Charakteristische des umfangreichen Geschichtswerkes ... besteht darin, daß in ihm alle Ereignisse der Völker- und Weltgeschichte um die *Bibel* herum gruppiert und mit den Geschehnissen des Alten und des Neuen Testamentes zu einer wunderbaren, der Güte Gottes entspringenden Ordnung vereinigt werden. Aus der Erkenntnis dieser vollkommenen Weltordnung soll dann die Offenbarung der unendlichen Vatergüte Gottes hervorgehen."[36] Zu dieser Gestaltung „unendlicher Vatergüte" gehört als zentrales Anliegen der *General Estoria* die Herstellung eines Sinnzusammenhanges zwischen Altem und Neuem Testament. In der Lesart dieses Werkes erscheint – scholastischer Tradition folgend – das Neue Testament im Alten Testament vorgebildet, so daß etwa das Opfer Abels als Vorbild verstanden wird für das Meßopfer und Abraham deswegen zum „padre alto, exaltado" wird, weil er Stammvater der Wurzel Jesse ist.[37] Es ist für unseren Zusammenhang von großer Wichtigkeit, dieser Verquickungen zwischen Altem und Neuem Testament gewärtig zu sein und zu lernen, die aus ihnen erwachsenen Zeichen und Symbole – von den Zeitgenossen gleichsam fließend gelesen – in ihrer gemeinten Vielfalt zusammenzubuchstabieren. Durch ein derartiges Zusammenbuchstabieren alttestamentlicher und neutestamentlicher Zeichen und Inhalte ist – so meine ich – auch ein Weg gegeben, die Botschaft der *Cantigas de Santa Maria* tiefer und besser zu verstehen.

Zunächst jedoch zum zweiten historischen Werk, das am Hofe Alfonsos X. entstand, der *Primera Crónica General*. Diese gilt als „die erste spanische Universal-

[35] Walter Mettmann, „Stand und Aufgaben der alfonsinischen Forschungen", *Romanisches Jahrbuch* 14 (1963) 270–276.

[36] Wilhelm G. Messmer, *Beiträge zu den christlich-theologischen Definitionen im Werke Alfons' des Weisen*, Heidelberg 1951, 9.

[37] Messmer, a.a.O., 10–13.

historie", die „das historische Weltbild des gebildeten Spaniers im 13. Jahrhundert"[38] umfaßt; darüber hinaus aber vermag sie auch Einblick zu vermitteln in die Ambitionen und die Sinnesart ihres königlichen Herausgebers. Wie der „Rex Romanorum" Maximilian I. erweist sich in diesem Werk auch Alfonso X. als Verehrer des Strategen und Schriftstellers Julius Caesar, der hier als erster, mit umfassender Machtbefugnis ausgestatteter Kaiser von Rom geschildert wird.[39] Mit seinem politisch-strategischen Genie und seiner sich in Schriftstellerei, Dichtkunst und sprachlicher Eloquenz äußernden geistigen Größe erregt er höchste königliche Bewunderung. Im übrigen wird die weitere Entwicklung des römischen Kaisertums derart eindimensional auf die Verhältnisse Spaniens bezogen, daß Alfonsos Anspruch auf den Thron des Heiligen Römischen Reiches sich daraus als logisch-historische Folge ergibt: „Es ist die Konzeption eines neuen römischen Kaiserreiches spanischer Nation."[40]

Alfonso X. ist uns ferner bekannt als Initiator eines Schachbuches, das auf eine unbekannte, wohl arabische Vorlage zurückgeht. Hier werden 103 Schachpartien, außerdem Würfel- und Brettspiele beschrieben, wobei Schach gemäß dem Vorwort einen Tribut an den Verstand und die Würfel einen solchen ans Glück bedeuten. Denn – so das Vorwort – die wahre Weisheit sei es, den Verstand zu nutzen und das Glück zu genießen.[41]

Ein vergleichsweise lockerer Ton herrscht auch in den dem König zugeschriebenen Spott- und Rügeliedern, den *Cantigas de maldizer.* Hier zeigt Alfonso sich als „faunhafter" Spötter, der seine „Liebssöldnerinnen" bedichtet und sich in „schlüpfrigsten Versen" über einschlägige Eskapaden eines hohen Geistlichen lustig macht. Wie offenbar überhaupt die Liebeslust des mit Doña Violante von Aragon verheirateten Königs den Zeitgenossen zu denken und zu reden gab: „Die Anspielungen auf des Königs Liebesabenteuer sind nicht selten. Wir kennen seine Beziehungen zu einer Dame von Rang – Daulada – fast ebenso gut wie diejenige zu Doña Mayor Guillén, deren Mumie im Grabmal zu Alcocer heute noch zeugt von unverwelkter Schönheit."[42] Doña Beatriz, die Tochter aus dieser Verbindung, verheiratete Alfonso später standesgemäß mit König Alfonso III. von Portugal.[43]

Vor allem aber gilt Alfonso X. als maßgeblicher Gestalter jener einzigartigen Sammlung der *Cantigas de Santa Maria.* In der Literatur herrscht Einigkeit darüber, daß es sich bei den *Cantigas* um das persönlichste Werk des Königs handelt und um dasjenige, das ihm selbst am nächsten war: „Von keinem der übrigen Texte besitzen wir vier Handschriften, die noch aus dem königlichen Skriptorium selbst stammen, und keine andere ist mit einem so kostbaren Buchschmuck versehen wie die beiden

[38] Arnald Steiger, „Alfons der Weise und die Kaiseridee", *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte* 7 (1949), 87.
[39] Zum folgenden vgl. Steiger, a.a.O., 88f.
[40] Steiger, a.a.O., 90.
[41] *Alfonso el Sabio, Libros de Acedrex. Dados e Tablas. Das Schachzabelbuch König Alfons des Weisen*, hg. von Arnald Steiger, Zürich 1941, 7.
[42] Steiger, „Alfons der Weise". 93.
[43] Callcott, a.a.O., 17.

Manuskripte aus dem Escorial und aus Florenz. In einem der Gedichte wird berichtet von der Wunderkraft, die dem Buch innewohnte, und durch die der König Heilung von schwerer Krankheit erhoffte und fand. Wenige Wochen vor seinem Tode verfügte er in einem zweiten Testament, daß die Bücher der *Cantigas* am gleichen Ort aufbewahrt werden sollten, den er für sich als letzte Ruhestätte gewählt hatte"[44] – die Kathedrale von Sevilla.

Die älteste der insgesamt vier überlieferten Fassungen (Madrid, Bibl. nac., Codex 10069) enthält hundert Lieder. Dies wird mit einer Überlieferung in Zusammenhang gebracht, nach der der Chalife Harûn ar – Raschîd hundert islamische Gedichte hinterlassen habe, „welche ihm den Gedanken eingab, es ihm mit andern hundert christlichen mindestens gleichzutun."[45] – ein Vorsatz im übrigen, den Alfonso nach dem Augenschein der späteren Manuskripte um das Vierfache übertroffen hat. Die Sammlung dieses singulären, monumentalen Werkes von insgesamt 423 Liedern erfolgte – sicher unter persönlicher Einflußnahme des Königs – durch einen Mitarbeiterstab, der in ganz Europa Marienlegenden sammelte: in den *Cantigas* werden Marienwunder erzählt, die sich in Schottland, England, Deutschland, Frankreich und sogar in Syrien ereignet haben.[46] Die meisten Marienwunder geschehen aber natürlich in der spanischen Heimat des Königs, wo die heilige Jungfrau jedermann – sei es der königlichen Familie oder einem in Not geratenen Bettler – zur Hilfe kommt. Zudem wird in den – jeweils nach neun Wundergeschichten als zehntes Lied angeordneten – „Loores" ihr Lob gesungen und ihre Macht als Fürsprecherin gepriesen, die deswegen so groß sei, „weil Gott ihr nichts abzuschlagen wüßte."[47]

*

Im Spiegel dieser knappen Übersicht über die Hauptwerke, die am alfonsinischen Hof auf Betreiben und z.T. unter persönlicher Einwirkung des Königs durch einen Autoren-, Übersetzer- und Editoren-Stab entstanden, zeigt sich dieser als weitgespannte, facettenreiche Persönlichkeit. Neben dem stolzen Anspruch auf die Herrschaft über das Abendland (*Primera Crónica General*) findet sich die Fähigkeit zu Demut und Unterwerfung (*Cantigas de Santa Maria*); neben einer ausgeprägten Würdigung arabischer Kultur und „machiavellistischer" Lebensklugheit (Astronomische Werke, Schachbuch) die christliche Bereitschaft, in der Nachfolge Christi zu leben (*General Estoria*); neben klarem Vernunfts- und Gerechtigkeitsstreben (*Siete Partidas, Setenario*) die Versenkung in mystische und magische Bereiche (Steinbuch, Astrologische Schriften, Historiker-Urteile); neben tiefer Devotion dem Weiblichen gegenüber (*Cantigas*) die Fähigkeit zu offenbar recht ausschweifender Erotik (*Cantigas de maldizer*, Zeitgenossen-Urteile); und schließlich die Beherrschung des artistischen und scholastischen Gedankengutes seiner Zeit und seine Kodifizierung – sehr im Gegensatz zu seiner Zeit – nicht in der Gelehrtensprache, sondern in der

[44] Mettmann, a.a.O., 287.
[45] Steiger, „Alfons der Weise", 99.
[46] Robert Stevenson, *Spanish music in the age of Columbus*, Den Haag 1960, 26.
[47] Steiger, „Alfons der Weise", 99.

Sprache des Landes (worin sich im übrigen wiederum ein Anspruch Kastiliens auf politische und geistige Vorherrschaft spiegeln mag).

Sucht man für diese Polaritäten nach einem integrierenden Oberbegriff, so scheint der mit dem Streben nach Absolutheit gegeben: Ob dieser König herrschen und führen oder dienen und sich unterwerfen will, ob er forschen oder dichten, denken oder musizieren, spielen oder beten möchte, er tut es mit dem Anspruch, dies umfassend zu tun.[48] Angesichts der geistigen Universalherrschaft, die dieser Rex Romanorum über sein „Wissens-Imperium" ausübte, ist es nicht verwunderlich, daß seine Zeitgenossen sich nicht nur negativ über ihren König äußerten, sondern daß er schon im 13. Jahrhundert als der „gute König Alfonso der Weise" galt.[49] Bei dem folgenden Versuch, etwas vom Stellenwert der *Cantigas* im geistigen Universum ihrer Zeit zu verstehen, scheint es angebracht, der vielschichtigen Natur ihres geistigen Vaters stets eingedenk zu sein.

Alfonso X. und König David

Es ist nun an der Zeit, wieder zum eigentlichen Gegenstand dieser Darstellung zurückzukehren, zum Umgang mittelalterlicher *Imperatores litterati* mit der symbolischen Gestalt des Königs David. Maximilian I. hatte sich in diesem Zusammenhang nicht nur als „letzter Ritter", sondern auch als vielleicht letzter Erfüller davidischer Tradition gezeigt, wobei die wortreiche und direkte Art der Symbolübersetzung darauf hindeutete, daß diese Tradition eher literarisch empfunden als lebendig gelebt wurde.

Auf Alfonso X. schien demgegenüber die Sonne lange vor der Zeit des Galileischen „Sündenfalles" als auf den unbestrittenen Mittelpunkt der kastilischen Welt, auf einen Mittelpunkt also, der sich im Bewußtsein seines Gottesgnadentums

[48] Daß dieser Absolutheitsanspruch nicht nur Bewunderung erregte, ist nicht zu verwundern. Rodericus Zamorensis (1404–1470) beschreibt den König in seiner *Historia Hispanicarum* als Blasphemiker, der die Schöpfung, von Gott in seiner Weisheit nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet, kritisiert und zurechtzuflicken versucht habe. Selbst Salomo habe bei all seiner Weisheit nicht gewagt, Gottes Werke verstehen oder gar beurteilen zu wollen: „Hic Alfonsus ... divina opera, quae perfectissima sunt, & cum summa sapientia, pondere, numero, & mensura creata, iudicare quippe & emendare conatus est. ore enim blasphemo dicebat palam, si a principio creationis humanae Dei altissimi consilio interfuisset, nonnulla melius ordinatiusque condita fuisse. O vana, o funesta, o superba atque inutilia verba! ... Nam et redemptoris testimonio ipse Salomon cum tota sapientia sua, qui cuncta ab isopo vique ad cedrum perscrutatus est, minimum Dei opus nec intelligere, & longe minus iudicare est ausus." *Rerum Hispanicarum Scriptores Aliquot ... Tomus Prior*, Frankfurt 1579, 376f.

[49] So eine kastilische Glosse zum Loor 10, „Rosa das rosas" aus dem 13. Jahrhundert, überliefert im Codex T. j. 1, wo die Rede ist vom „buen Rey don Alfonso el Sabio"; vgl. *El „Códice Rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Textband, Madrid 1979, 45. Es ist mir nicht gelungen, Genaueres darüber herauszufinden, auf wessen Initiative und zu welchem Zeitpunkt Alfonso X. den Beinamen „el Sabio" erhielt. Angesichts der weiter unten ausgeführten These, Alfonso habe sich als Imitatio König Salomos des Weisen verstanden, wäre Näheres hierzu nicht ohne Interesse.

als irdisches Abbild des himmlischen Herrschers erlebte und verstand.[50] Aus diesem sicher in der Transzendenz verwurzelten Lebensgefühl heraus mag es Alfonso als überflüssig erschienen sein, die Schöpfung der *Cantigas*-Sammlung mit weitläufigeren Kommentaren zu Sinn und Zweck dieses Unterfangens zu versehen. Ihm war das Werk in seiner so nahen und innigen Beziehung zu sich selber offenbar keiner Erklärung bedürftig.

Uns freilich erheben sich viele Fragen. Auch wenn man absieht von allen Problemen, die Text, Notation und Aufführungspraxis betreffen, bleibt ein großes Staunen über dies monumentale Werk, seine vierfache Überlieferung und die Schönheit und Sorgfalt, mit der die Manuskripte ausgestattet sind, ein Staunen, das die Frage aufwirft, welchen Raum es wohl im Selbstverständnis des Königs einnahm und auf welche Art es gegebenenfalls den Zeitgeist spiegelt.

Einer der wenigen Hinweise, die aus der unmittelbaren Umgebung Alfonsos X. – wenn nicht sogar aus seiner Feder – stammen, findet sich in dem häufig zitierten Prolog. Dort wird großes Gewicht auf die richtige Art des „Dichtens" gelegt: Dichten heiße, die Dinge verstehend zu durchdringen, indem man dazu die von Gott gegebenen Werkzeuge des Verstandes und der Vernunft einsetze und mittels dieser Werkzeuge der gnadenreichen Liebe Mariens innewerde. Dichten im Sinne dieses Wissens bedeute, ein besserer Mensch zu werden[51]:

Prolog
Dies ist der Prolog der Cantigas de Santa Maria, der die Dinge nennt, die beim Dichten nötig sind.
I.
Weil Dichten eine Sache ist, in der Verstand liegt, weil der, der dies tut, ihn, sowie genügend Vernunft besitzen muß, damit er verstehe und zu sagen wisse, was er beabsichtigt und was zu sagen ihm gefällt;
denn nur so kann man gut dichten.
II.
Und obwohl ich dies beides nicht besitze, wie ich es gern wollte, werde ich doch versuchen, ein wenig von dem zu zeigen, was ich weiß, vertrauend auf Gott, von dem das Wissen kommt. Denn durch ihn besitze ich die Fähigkeit, daß ich imstande sein werde, etwas von dem zu zeigen, was ich will.
III.
Und was ich will, ist Lob sagen von der Jungfrau, der Mutter unseres Herrn, der heiligen Maria, die das beste Wesen ist, das er schuf; und deswegen will ich fürderhin sein Dichter sein. Und ich bitte ihn, daß er mich als seinen Dichter wolle.
IV.
Und daß er mein Dichten annehmen möge; denn dadurch will ich von den Wundern verraten, die sie tat, und außerdem werde ich von nun an aufhören, für eine andere Herrin zu dichten. Und durch jene will ich wiedererlangen, was ich bei den anderen verloren habe.
V.
Denn die Liebe dieser Herrin ist so geartet, daß der, der sie besitzt, dadurch mehr wert ist; und nachdem er sie erworben hat, täuscht sie ihn nicht, es sei denn, durch seinen [eigenen]

[50] Vgl. oben, S. 166.
[51] Mein herzlicher Dank gilt Herrn Arno Jochem für die Übersetzung des folgenden Textes. Zum Originaltext vgl. „*El Códice Rico*", a.a.O., S. 63.

großen Fall, indem er das Gute lassen will und das Böse tun; denn dadurch verliert er sie, und durch anderes nicht.

VI.

Deshalb will ich mich nicht von ihr trennen; denn ich weiß wohl, daß, wenn ich ihr gut diene, ich nicht fehl darin gehen kann, ihre Güte zu besitzen. Denn nie ging der darin fehl, der sie darum in Gnade zu bitten verstand, denn solche Bitten erhört sie immer gütig.

VII.

Deswegen bitte ich sie, wenn sie will, daß ihr gefalle, was ich von ihr in meinen Gesängen sage, und wenn es ihr gefällt, daß sie mir Lohn gebe, wie denen, die sie liebt. Und der, der davon erfährt, wird sich umso lieber für sie bemühen.

Neben dem Prolog gibt es noch ein weiteres Zeugnis aus dem Umkreis des Königs, das im gegebenen Zusammenhang von Bedeutung ist. Es stammt von Aegidius Zamorensis – Musikologen als Verfasser einer *Ars Musica* bekannt[52] –, der als Franziskanerpater am Hofe Alfonsos X. lebte und 1278 eine kurze, fragmentarisch erhaltene Biographie des Königs schrieb. Diese handelt fast ausschließlich von den politischen Ambitionen und den Feldzügen Alfonsos, während seine geistigen Taten in gerade einem Absatz Erwähnung finden. Dieser lautet: „Er richtete seinen Geist auch so sehr darauf, die himmlischen und theologischen Wissenschaften aufzuspüren und zu durchforschen, daß er fast alle trivialen und quadrivialen, kanonischen und zivilen sowie theologischen Schriften in seine Muttersprache übersetzen ließ. Sollten doch alle aufs Einleuchtendste dasjenige einsehen und verstehen, was sogar den Weisen unter dem Schmuck der lateinisch ausgezierten Redefiguren geheimnisvoll verborgen bleibt. Auch schuf er nach Art des Königs David zum Preise der ruhmreichen Jungfrau viele wunderschöne, mit Melodien und Mensur versehene Lieder."[53]

Es erscheint nach allem, was bislang gesagt wurde, als äußerst sinnvoll, daß Alfonso X. als *Imperator litteratus* mit dem Topos des Königs David geschmückt wird. Gegenüber Maximilian liegen die Dinge hier aber etwas anders; wurde der Topos dort eher im Sinne einer kaiserlichen Charaktereigenschaft verwandt, so wird er hier in direkten, konkreten Zusammenhang gebracht mit der geistig-musikalischen Leistung der *Cantigas*-Sammlung. Daraus resultiert die Frage, ob es im Sinne der alten Autoren ist, auch zwischen dem musikalischen Tun Davids – der Erschaffung des Psalters – und Alfonsos – der Sammlung von Marienliedern – eine Korrespondenz zu sehen.

[52] Ediert bei Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*, Bd. II, Nachdruck Hildesheim 1963, 369–393 und *Corpus Scriptorum de Musica* 20, hg. von M. Robert-Tissot, o.O. 1974.

[53] „Adeo quoque animum suum transtulit ad investigandas et perscrutandas mundanas scientias et divinas, quod omnes fere scripturas triviales et quadriviales, canonicas et civiles, scripturas quoque theologicas seu divinas transferri fecit in linguam maternam; ita et omnes possent evidentissime intueri et intelligere quoquomodo illa, que sub lingue latine phaleris et figura tecta et secreta, etiam ipsis sapientibus, videbantur. More quoque Davitico etiam [ad] preconiam Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantilenas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas." Fidel Fita, „Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 5 (1884) 321.

Der ikonographische Befund, der sich aus den Handschriften ablesen läßt, scheint diese Korrespondenz zunächst zu bestätigen. Die beiden im Escorial aufbewahrten Codices werden eingeleitet durch ein Autorenbild des „klassischen" mittelalterlichen Herrschertypus: Der König thront im zentralen Feld eines aus fünf Bögen resp. sechs Säulen gebildeten Baldachins, umgeben von Musikern, Schreibern und Gelehrten, die die weiteren vier Bögen ausfüllen. In der „Ausgabe letzter Hand", der jüngsten und vollständigsten der vier Handschriften (Escorial, Ms. j.b. 2)[54], sitzt der König auf einem sechsstufigen Thronsitz, angetan mit einem – freilich nur unter der Lupe als solches erkennbaren – löwenbestickten Gewand und aus einem Buch diktierend.[55] Im rechten und linken Außenfeld hören ihm je zwei Musiker mit Saiteninstrumenten zu, während im linken Zwischenfeld vier Gelehrte oder Adelige und im rechten Zwischenfeld ein Schreiber und drei Kleriker ihre Aufmerksamkeit auf den König richten. Über dem Baldachin haben die Miniatoren ein Architekturornament aus Zinnen, Häusern und Mauern angebracht (Abb. 3).

Die Bedeutung dieser Darstellung ist evident. Mit den Worten von Anglés handelt es sich um „Alfonso X. con sus trovadores y músicos", um den König mit seinen Dichtern und Musikern bei der Abfassung der *Cantigas.*[56] Aber ebensowenig, wie sich die Darstellung Hans Burgkmairs auf die vordergründige Ebene Maximilians und seiner Kapellmusiker reduzieren ließ, erscheint der Gehalt der alfonsinischen Miniatur mit dieser Sinngebung erschöpft. Sie bleibt die Auskunft über den Hinweis des Aegidius Zamorensis schuldig, Alfonso habe in der Tradition des Königs David gehandelt.

Greifbar wird diese Tradition – anders als im Falle des *Weisskunig* – freilich nicht explizit; vielmehr ist sie ableitbar aus der spezifischen Gestaltung dieses Autorenbildes, die sich anlehnt an den Typus des musizierenden Königs David. Denn dieser Typus begegnet nicht nur in der oben angesprochenen literarisch-topischen Gestalt, sondern auch in traditionell ausgeformter Bildbedeutung. Vom 9. Jahrhundert bis ins späte Mittelalter erscheint König David im Sinne eines Autorenbildes als Einleitungsminiatur zu Psalterien, meist ein Saiteninstrument spielend, gelegentlich aber auch eine Schriftrolle oder ein Buch haltend, umgeben von seinen Mitautoren und Mitmusikern. Hugo Steger, dem wir die Erforschung dieses Typus verdanken, hat ihn – Denkmälerinschriften folgend – „David rex et propheta" genannt. Hier kann auf die tiefe Bedeutung dieses Typus nicht einge-

[54] Von den vier Handschriften Madrid, Bibl. Nac., Ms. 10069, Escorial, Ms. T.j. 1, Florenz, Bibl. Naz., Ms. Banco Rari 20 und Escorial, Ms. j.b. 2 können nur die beiden Codices aus dem Escorial berücksichtigt werden. Zur Datierung vergl. Evelyn S. Procter, *Alfonso X. of Castile*, Oxford 1951, 24–26.

[55] Die Löwen sind primär heraldisch determiniert. Im Autorenbild zur *Primera Crónica General* trägt der König ein schachbrettgemustertes Gewand, in dessen hellen Feldern Leóns Löwe erscheint, während die dunklen Felder mit Kastiliens Kastell geschmückt sind. (Vgl. die Reproduktion bei Bradley Smith, *Spanien, Geschichte und Kunst*, München und Zürich 1968, 80–81).

[56] Higinio Anglés, *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Bd. 3, Barcelona 1958, 580.

Abb. 3: König Alfonso X, el Sabio (um 1275; aus den *Cantigas de Santa Maria*, El Escorial, Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca, Códice j.b. 2, fol. 29).

gangen werden – sie ist bei Steger und anderen eindringlich dargestellt worden.[57] Nur zweierlei soll eigens hervorgehoben werden: Zum einen die Beziehungen zwischen David und Christus, zum anderen die Verwendung des David-Typus als Herrscher-Bildnis.

David und Christus

Es ist zunächst die Vierzahl, die eine Brücke schlägt zwischen David und Christus. So wie David in seiner klassischen Ausformung des Typus „Rex et propheta" umgeben ist von den vier Musikern und Psalm-Mitautoren Asaph, Eman, Ethan und Idithun[58], so erscheint Christus eingerahmt von den vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes: „David und Christus erscheinen, da sie in die Symbolik der Vierzahl hineingestellt werden, als spiritus rectores der Ordnung (Harmonie) des Weltlaufs."[59] Ein Denkmal aus dem 13. Jahrhundert belegt diesen

[57] Hugo Steger, *David rex et propheta*, 120. Vgl. ferner Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration*, 96–98; Reinhold Hammerstein, „Die Musik am Freiburger Münster", *AfMw* 9 (1952) 212 f.; Kathi Meyer-Baer, *Music of the spheres and the dance of death*, Princeton 1970, 101–110.

[58] Vgl. z.B. die bei Steger als Denkmal 29a, Tafel 14, reproduzierte Miniatur.

[59] Steger bezieht sich hier u.a. auf die Analogie zu den vier Kirchentönen; vgl. a.a.O., 121. Augustinus findet noch eine weitere Ableitung für diese Verbindung: „Nach Markus 15, 2 bezeichnet sich Christus vor Pilatus ausdrücklich als König der Juden. Sinnfälliger Ausdruck dieses Anspruches ist Christi Einzug in Jerusalem, der im Alten Testament im Einzug von Davids Sohn in Jerusalem vorgebildet ist. Dieses Stelle ist in die weitere Tradition typologischer Deutung des David rex auf den Christus rex hin zu stellen. Augustinus nimmt diese typologische Deutung auf; für ihn stellt David, der wirkliche König Jerusalems, gleichzeitig Christus, den himmlischen König der heiligen Stadt, dar." Steger, a. a. O., 124. Vgl. die entsprechende Typologie bezüglich Christus als „verus Salomo" unten, S. 190.

Zusammenhang in eindrücklicher Weise: Christus thront, die rechte Hand im Redegestus erhoben, in der Linken ein – oder besser: *das* – Buch haltend, umgeben von vier Musikern, von denen einer an Harfe und Krone unschwer als König David zu erkennen ist.[60]

Aber damit sind die Parallelen noch nicht ausgeschöpft. Die erwähnte Darstellung Christi mit Buch und Redegestus folgt einem Typus, der seit frühchristlicher Zeit belegt ist und der alte, vorchristliche Wurzeln hat. Diese Wurzeln finden sich in der platonischen und neuplatonischen Philosophie: Der sokratisch-platonische Gedanke, nach dem ein Mensch nicht nur durch Moralvorstellungen, sondern auch durch geistige und künstlerische Aktivität zum Guten geführt zu werden vermag, wird bei den Neuplatonikern dahingehend sublimiert, daß „wahre Weisheit, *σοφία*, *γνῶσις*, den Menschen heraushebt aus seiner irdischen Gebundenheit und Sterbliche in Kontakt bringt mit außerirdischen Fähigkeiten."[61] Bildlichen Ausdruck finden *σοφία* und *γνῶσις* als Schriftrollen in den Händen der Philosophen – der „Freunde der Weisheit", die weiterhin durch Bärte und durch ein Pallium als solche gekennzeichnet sind. Diese Elemente – Pallium und Bart, die Rechte zum *gestus oratorius* erhoben, in der Linken eine Schriftrolle – gehen in frühchristlicher Zeit in die Darstellung Christi ein und „schaffen einen epochemachenden Typus Christi, der in der späteren Kunst endlos wiederholt wird."[62] Dieser Christus ist Ausdruck des ersten Satzes des Johannes-Evangeliums: „Im Anfang war das Wort" – er verkörpert das lebendige Wort. „Im Pallium, der Schriftrolle und der sprechenden rechten Hand kann der eigentliche Pulsschlag dieser Figur erfaßt werden: die heilige Weisheit, *ἅγια σοφία*. Die erhobene Hand ... ist kein mystisches Segnungs-Zeichen, sondern Repräsentanz des inspirierten und inspirierenden Wortes."[63]

In der Verschmelzung des Christus-philosophos-Typus mit dem David rex et propheta-Typus wird David mithin zum Ausdruck praefigurierter „heiliger Weisheit". Es ist dabei nicht zu vergessen, daß der eigentliche alttestamentliche, weisheitliche König Davids Sohn Salomo ist, womit bereits etwas angedeutet ist, was uns weiter unten noch beschäftigen wird: Vom ikonographischen Material her ist es nicht immer möglich, klar einen David-Typus von einem Salomo-Typus zu unterscheiden.[64] Festzuhalten bleibt jedoch, daß Schriftrolle und Buch zurückverweisen auf vorchristliche *σοφία* im Sinne einer Praefigurierung christlicher Weisheit.

[60] Vgl. Steger, a. a. O., Tafel 36. Ein schöner Beleg jetzt auch bei Mary Remnaut, *English bowed instruments from Anglo-Saxon to Tudor times*, Oxford 1986, Abb. 106.

[61] H. P. L'Orange, *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, Oslo 1953, 188; das obige Zitat wurde von DHA übersetzt, ebenso wie die beiden folgenden.

[62] L'Orange, a. a. O., 190.

[63] L'Orange, a. a. O., 192.

[64] Vgl. etwa den David mit Schriftrolle, reproduziert bei Steger, a. a. O., Denkmal 15, Tafel 8, mit dem Salomo mit Schriftrolle, reproduziert bei Eberhard Lutze, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, Erlangen 1936, Abb. 1.

Die genannte Bildformel gleitet aber nicht nur von David zu Christus, indem sie David als alttestamentliche „praefigura Christi" sinnfällig macht; auch mittelalterlicher Herrscherstolz hat sich, verbunden mit der Idee christlich-königlicher Nachfolge, ihrer bemächtigt. Auf verbaler Ebene findet sich von Theodosius I. (347–395) über Pippin und Karl den Großen der Vergleich mit David, und auch „in den folgenden Jahrhunderten werden immer wieder Herrscher und Fürsten mit dem Davidnamen belegt. Wenngleich das Material dazu noch der Sammlung bedarf, ist es doch eindeutig, daß sich viele Herrscher des Mittelalters als David betrachteten."[65] Und sie taten dies – wie bereits erwähnt – nicht nur aus dem Nachfolgegedanken heraus. David ist das Urbild des *Imperator litteratus*, in dem sich die Aspekte des Herrschens und des gottgefälligen Dichtens bzw. Musizierens vereinen. In dieser Tradition verstehen sich die Karolinger, die Ottonen, die Staufer und – wie wir Stegers Liste anfügen können – Alfonso X.[66] Sie alle beziehen sich zurück auf die „biblischen Könige David und Salomon als Urbilder des rex pius et sapiens."[67]

Alfonso X., im Zentrum thronend, die Rechte im Redegestus erhoben, in der Linken ein Buch haltend, umgeben von vier Musikern und zwei weiteren Viererergruppen von Gelehrten und Klerikern, bekränzt von den Zinnen einer Stadt, ist er zum einen als *imitatio* des weisen, alttestamentlichen Königs von Jerusalem, zum anderen aber auch als Nachfolger Christi als eines neuen, von zwölf Aposteln umgebenen, die Weisheit des Wortes verkörpernden, im himmlischen Jerusalem thronenden David zu sehen? Und die Sammlung der *Cantigas*, wäre sie folglich als ein Psalterium zu verstehen, nicht zum Lobe Gottes, sondern zum Lobe Mariae? Dies wäre so sinnlos nicht, zumal die berühmten jüdischen, arabischen und christlichen Musiker, die im Codex j.b. 2 als Miniaturen den Beginn jedes Loores schmükken, sich zwanglos in diese Deutung einbeziehen ließen: Auf der Ebene der *Musica instrumentalis* – also der des Literalsinnes – wären sie tatsächlich die Musiker von Alfonsos Hofkapelle; auf der Ebene der *Musica humana* wäre dargestellt, wie sich die Herzen der Christen und der Heiden der christlichen Botschaft und dem Marienlob öffnen, und auf der Ebene der *Musica mundana* wäre das himmlische Jerusalem mit musizierenden und jubilierenden Engeln und Presbytern als Abbild gegenwärtig.[68]

Dennoch befriedigt diese Deutung nicht recht, weil sie ein elementares Faktum außer acht läßt, daß nämlich das Psalterium grundsätzlich eine reine Männerangelegenheit ist: König David findet sich im Zwiegespräch mit Gott – dem männ-

[65] Steger, a.a.O., 128.
[66] Steger, a.a.O., 134.
[67] Steger, a.a.O., 135.
[68] Diese Deutung dürfte in jedem Fall einige Richtigkeit haben, ob Alfonso nun David oder Salomo imitiert. Denn sonst ließe sich nicht erklären, daß als einzige Musiker-Miniatur diejenige auf f. 341 das Architektur-Ornament des Autorenbildes aufnimmt. Unter diesem spielen zwei an ihren Hüten als Juden kenntliche Musiker die Harfe, was ein Hinweis auf die Cithara-spielenden Presbyter des himmlischen Jerusalems sein dürfte (Johannes-Apokalypse 5, 8).

lich erlebten – begriffen; ob lobend, hadernd, stolz, froh, unterwürfig, verzweifelt oder ängstlich – seine Rede ist immer an IHN gerichtet. Und dies verhält sich auch dann so, wenn die männlichen Mitarbeiter Davids, Asaph, Eman, Ethan oder Idithun, ihre Stimme erheben.

Alfonso X. besingt aber in all seinen 423 Liedern keinen Mann, sondern Unsere Frau. Wenn er, dem Brauche der Herrscher seiner und früherer Zeiten folgend, sich als Imitatio eines altbiblischen Königs darstellen wollte – was lag näher, als denjenigen zu wählen, der als einziger alttestamentlicher Herrscher ausführlich und liebevoll die Frau besingt, nämlich König Salomo?

Auch in anderer Hinsicht erweist sich die Parallele zwischen Salomo und Alfonso als durchaus stimmig. Davids Sendung war es, als großer Kriegsmann und überlegener politischer Stratege Israel zu einigen und zu einer Führungsmacht mit sicheren Grenzen und ordnender Gesetzgebung zu machen. Trotz seiner durch Cithara und Psalmengesang dokumentierten Fähigkeit zum weisen *Imperator litteratus* liegt der Hauptakzent der biblischen Geschichtsschreibung auf seinen kriegerischen und politischen Taten, der Einigung und Befriedung Israels. Die Ära Salomos war demgegenüber weniger durch äußere Wandlungen gekennzeichnet. „Salomo hat anscheinend keine größeren Kriege geführt", und dies mag der Grund sein, daß „die schriftliche Überlieferung von ihm ... im Vergleich zu David äußerst spärlich" ist.[69] Die beiden Haupteindrücke, die er im Geschichtsbewußtsein hinterlassen hat – so tief, daß sie bis zum heutigen Tag nahezu sprichwörtlich geblieben sind – sind derjenige des großen Weisen und der des großen Liebenden.

Salomo der Weise

Was die „Weisheit" betrifft, so ist damit, historisch gesehen, ein zunächst durchaus handgreifliches Erbgut gemeint: „Über die mannigfachen politischen und kommerziellen Verbindungen des Jerusalemer Hofes zum Ausland lernte die gebildete Oberschicht des Reiches die Kultur und das Geistesleben der altorientalischen Großreiche kennen. Das bis dahin ausschließlich von religiösen Überlieferungen bestimmte Denken Israels kam dabei zum ersten Mal mit einer ausgesprochen profanen Weise des Denkens in Berührung, der sogenannten *Weisheit* ... Bald ... ist weisheitliches Denken auch über den Jerusalemer Hof hinaus in weiten Kreisen des Volkes heimisch geworden. Von seiner nachhaltigen Wirkung zeugen die im Alten Testament erhaltenen Spruchsammlungen."[70]

Das „Profane" dieses orientalischen Weisheitkonzeptes ist mit der Bemühung gegeben, „das Ganze der Welt und ihrer vielfältigen Erscheinungen geistig zu erfassen, in Zusammenhänge einzuordnen und auf seine Gesetzmäßigkeiten hin abzuhorchen. In dem Maße, in dem weisheitliches Denken dem Menschen so die belebte und unbelebte Welt zum Gegenstand des Betrachtens und Nachdenkens werden

[69] Hanns-Martin Lutz, Hermann Timm, Eike Chr. Hirsch, *Das Buch der Bücher: Altes Testament. Einführung, Texte, Kommentare*, München 1970, 241.
[70] Lutz et al., a.a.O., 248f.

ließ, löste es den Menschen selbst aus dieser Welt heraus und ließ ihn sich als eigenständiges, seiner selbst bewußtes und für sich selbst verantwortliches Wesen empfinden."[71] Ziel dieses in Assyrien, Babylonien und Ägypten beheimateten Wissensdranges war zum einen die Natur, zum anderen der Mensch: „Die *Lebensweisheit* ... sammelte Erfahrungen des einzelnen im Umgang mit anderen Menschen, brachte sie in einprägsame und meist kunstvolle literarische Formen und erhob sie in den Rang allgemeingültiger Erkenntnisse. Die *Naturweisheit* ... dagegen stellte vergleichbare oder zusammengehörig erscheinende Phänomene der Natur ... zusammen, ordnete sie einem gemeinsamen Gesichtspunkt unter und schuf sich so einen überschaubaren Kosmos der sichtbaren Erscheinungen."[72]

Im Alten Testament liest sich das so: „Und Gott gab Salomo sehr große Weisheit und Verstand und reichen Geist wie Sand, der am Ufer des Meeres liegt, daß die Weisheit Salomos größer war denn aller, die gegen Morgen wohnen, und aller Ägypter Weisheit ... Und er redete dreitausend Sprüche und seiner Lieder waren tausendundfünf. Und er redete von Bäumen, von der Zeder an auf dem Libanon bis an den Isop, der aus der Wand wächst. Auch redete er von Vieh, von Vögeln, von Gewürm und von Fischen." (1 Kön. 5, 9–10, 12–13) Oder im apokryphen Buch der Weisheit Salomonis: „Denn er hat mir gegeben gewisse Erkenntnis aller Dinge, daß ich weiß, wie die Welt gemacht ist, und die Kraft der Elemente; der Zeit Anfang, Ende und Mitte; wie der Tag zu- oder abnimmt; wie die Zeit des Jahres sich ändert, und wie das Jahr herumläuft; wie die Sterne stehen; die Art der zahmen und der wilden Tiere; wie der Wind so stürmt; was die Leute im Sinn haben; mancherlei Art der Pflanzen und Kraft der Wurzeln. Ich weiß alles, was verborgen und offenbar ist; denn die Weisheit, so aller Kunst Meister ist, lehrte mich's." (Sap. 7, 17–21)

Salomo der Liebende

Als Liebender ist Salomo in der Bibel zum einen als realer, zum anderen als dichtender Liebhaber vertreten. Die Autoren des Alten Testamentes sind ihren Königen gegenüber durchaus nicht unkritisch, wenn es um deren Liebesleben geht. So wird die verbrecherische Schuld, die Davids Ehe mit Salomos Mutter Bath-Seba zugrunde liegt, in aller Offenheit beschrieben und verurteilt: „Aber die Tat gefiel dem Herrn übel, die David tat." (2. Sam. 11, 27). Und auch Salomo wird es als Übertretung des Gotteswortes angekreidet, daß er „viel ausländische Weiber [liebte]. Die Tochter Pharaos, und maobitische, ammonitische, edomitische, sidonische und hethitische – von solchen Völkern, davon der Herr gesagt hatte den Kindern Israel: Gehet nicht zu ihnen und laßt sie nicht zu euch kommen; sie werden gewiß eure Herzen neigen ihren Göttern nach. An diesen hing Salomo mit Liebe. Und er hatte 700 Weiber zu Frauen und 300 Kebsweiber und seine Weiber neigten sein Herz." (1. Kön. 11, 1–3)

[71] Lutz at al., a.a.O., 251.
[72] Lutz et al., a.a.O., 251f.

Demgegenüber sind es nur drei Frauengestalten, denen Salomo als dichtender Liebender entgegentritt. Im *Liber sapientiae* ist es die Weisheit, die er nicht etwa als Abstraktum, sondern als geliebte Gespielin und Braut darstellt: „Dieselbe habe ich geliebt und gesucht von meiner Jugend auf und gedachte, sie mir zur Braut zu nehmen; denn ich habe ihre Schöne liebgewonnen. Sie ist herrlichen Adels; denn ihr Wesen ist bei Gott, und der Herr aller Dinge hat sie lieb ... Ich habe es beschlossen, mir sie zur Gespielin zu nehmen; denn ich weiß, daß sie mir ein guter Ratgeber sein wird und ein Tröster in Sorgen und Traurigkeit." (Sap. 8, 2–3, 9)

Ferner erscheint Salomo als der liebende und verehrungsvolle Lobsinger der tugendhaften und klugen Hausfrau (Sprüche 31). Und schließlich ist er der große, bezauberte und bezaubernde Liebhaber des Hohen Liedes: „Siehe, meine Freundin, du bist schön! Siehe, schön bist du! Deine Augen sind wie Taubenaugen zwischen deinen Zöpfen. Dein Haar ist wie eine Herde Ziegen, die gelagert sind am Berge Gilead herab. Deine Zähne sind wie eine Herde Schafe mit beschnittener Wolle, die aus der Schwemme kommen, die allzumal Zwillinge haben, und es fehlt keiner unter ihnen. Deine Lippen sind wie eine scharlachfarbene Schnur und deine Rede lieblich. Deine Wangen sind wie der Ritz am Granatapfel zwischen deinen Zöpfen. Dein Hals ist wie der Turm Davids, mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwei Brüste sind wie zwei junge Rehzwillinge, die unter den Rosen weiden." (Hohes Lied 4, 1–5)

Die biblischen Liebesschriften, die Salomo als ihren Autor angeben – und zumal das Canticum Canticorum – haben bekanntlich ihre Auswirkungen auf die Reflexionsfähigkeit späterer Zeiten gehabt: „Wie kaum ein anderes Buch des Alten Testaments hat das Hohe Lied eine höchst bewegte und wechselvolle Auslegungsgeschichte gehabt. Im Spätjudentum hat man es als eine bildliche Darstellung der Liebe Jahwes zu seinem Volk verstanden. In ähnlichem Sinne hat die alte Kirche und das christliche Mittelalter die Liedersammlung auf das Verhältnis Christi zur Kirche gedeutet oder darin die Zwiesprache zwischen Christus und Maria oder Christus und der Seele erblickt."[73] Für unseren Zusammenhang sind vor allem diejenigen Deutungen von Belang, die im Hohen Lied das Gespräch Christi mit Maria sehen. Sie finden sich nicht in der patristischen Literatur, die in der salomonischen Gespielin die Kirche sieht. Vielmehr erscheint diese Deutung in den monastischen Schriften mystisch inspirierter Autoren seit dem 12. Jahrhundert, der hohen Zeit der Marienverehrung. Diese Autoren nehmen altchristliche Interpretationen wieder auf, nach denen in der Geliebten des Hohen Liedes eine praefigurierte Maria zu sehen ist, deren Gespräch mit Christus als eigentlichen Brennpunkt das Mysterium der sündenfreien Menschwerdung Christi durch die Jungfrau Maria hat – einer Menschwerdung, die von alter Schuld erlöst. Denn indem Gott und Mensch sich in Christi Inkarnation vereinen, wird Evas alttestamentliche Erbsünde durch Maria überwunden: „So ereignet sich an Maria die Vollendung der Hochzeit zwischen

[73] Lutz et al., a. a. O., 262. Vgl. hierzu Friedrich Ohly, *Hoheliedstudien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958, vor allem 121–135.

Gott und der Menschheit, die in den Worten der Propheten an die ‚alte Kirche', die Synagoge, praefiguriert war, um sich an Maria als der ‚neuen Kirche' zu erfüllen, die als Braut des Vaters durch den heiligen Geist ihm den Sohn und die Gotteskinder gebiert."[74]

Mithin erscheint das Salomonische Hohe Lied in diesen Schriften als alttestamentliche Verheißung auf die Erlösung von der Erbsünde durch die Menschwerdung Gottes in Maria. Im übrigen sei hier angemerkt, daß das Mittelalter Verbindungen zwischen Salomo und Maria nicht nur über das Hohe Lied und seine Exegese knüpft. Salomos „Lob des tugendhaften Weibes" wird ausgelegt als Lob der Gespielin Salomos, die entsprechend den Aussagen des Buches der Weiheit *Sapientia* oder *σοφία*, die Weisheit ist. Und *σοφία* wird wiederum als praefigurierte Maria verstanden, so daß die alttestamentliche Sapientia Salomonis zur Verheißung wird auf die in Maria inkarnierte Weisheit Christi.[75]

Die *Sedes sapientiae*

So verquicken sich in der mittelalterlichen Salomo-Rezeption die alttestamentlichen Aspekte von Weisheit und Liebe mit dem Weisheit- und Liebe-Verständnis des Neuen Testaments, wie es in Christus und Maria hineingelegt wird. Es wird notwendig sein, diese Verbindungen weiter unten – im Zusammenhang mit der Würdigung einer weiteren Facette mittelalterlicher Salomo-Rezeption – nochmals aufzunehmen.[76]

Zur Symbolisierung des Aspektes weisen Herrschens erscheint Salomo wie – erheblich häufiger – David beispielsweise auf der ottonischen deutschen Kaiserkrone und in einer karolingischen Bibel, wo er dem Herrscherbildnis Karls des Kahlen angeglichen ist.[77] Ist er in dieser Typologie allenfalls durch Inschriften von David zu unterscheiden, so gibt es doch ein Symbol weisen Herrschens, das sich unzweideutig auf die Gestalt Salomos bezieht, indem es Elemente ins Bild setzt, die in der Bibel nicht David, sondern klar Salomo zugeschrieben werden. Gemeint ist die *Sedes Salomonis* oder *Sedes sapientiae*, der Thron Salomos.

Im Alten Testament wird über den Thron Salomos folgendes berichtet: „Und der König machte einen großen Stuhl von Elfenbein und überzog ihn mit dem edelsten Golde. Und der Stuhl hatte sechs Stufen, und das Haupt hinten am Stuhl war rund, und waren Lehnen auf beiden Seiten um den Sitz, und zwei Löwen standen an den Lehnen. Und zwölf Löwen standen auf den sechs Stufen auf beiden Seiten. Solches ist nie gemacht in allen Königreichen" (1. Kön. 10, 18–20). Im Mittelalter wird dieser Thron, wie der alttestamentliche König selbst, zum Symbol eines von Weisheit bestimmten Herrschens. So sitzt im *Liber ad Honorem Augusti* des Petrus d'Eboli (spätes 12. Jahrhundert) der Stauferkaiser Heinrich VI. mit seinen kaiser-

[74] Ohly, a.a.O., 128.
[75] So Aelred von Rievaulx, „De beata Maria", *Patrologia Latina* 195, Paris 1855, 353ff.
[76] Vgl. unten, S. 190ff.
[77] A. Legner, Artikel „Salomo(n)", in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9, Freiburg 1964, Sp. 274.

lichen Insignien auf einem Thron, der eingefaßt ist von jenem anderen, salomonischen Thron, sechsstufig und mit Löwenköpfen versehen. Über dem Kaiser, hinter der Lehne der *Sedes Salomonis*, schaut eine gekrönte *Sapientia* hervor, die Augen gen Himmel gerichtet und die Linke im Redegestus erhoben – eine Darstellung im übrigen, auf die wir unten nochmals zurückkommen werden (Abb. 4).[78] So ließ sich Henry III. von England um die Mitte des 13. Jahrhunderts einen Thron machen, von dem wir wissen, daß ein Goldschmied mit der Herstellung von „leopardibus et gradibus", von Leoparden und Stufen, beauftragt war, wobei die Leoparden beiderseits des Thrones angeordnet sein sollten.[79] Und so weist auch der Krönungssessel Edward's I. aus dem späten 13. Jahrhundert mit zwei Löwen und einer (nur noch schattenhaft erkennbaren) aufgemalten Herrschergestalt ein „salomonisches" Gepräge auf.[80]

Die *Sedes sapientiae* als Herrschersymbol hatte ihre Blütezeit im 13. Jahrhundert und läßt sich bis ins 18. Jahrhundert nachweisen.[81] Sie ist aber auch Ausdruck einer weniger herrscherlichen, eher mystisch empfundenen Symbolisierung. Diese erfährt sie in dem bereits angesprochenen Zusammenhang mit dem Mysterium der Menschwerdung Gottes in Christus durch die Jungfrau Maria. Hierbei wird die *Sedes sapientiae* auf ähnliche Weise wie die skizzierte mystische Hohelied-Auslegung[82] zum Ausdruck der neutestamentlichen Erlösungsbotschaft, jener Botschaft, die die Worte und Inhalte des Alten Testamentes – und hier insbesondere diejenigen Salomos – in sich trägt und durch die Kraft neutestamentlicher Gnade und Erlösung zu neuem, christlichem Leben erweckt. Durchdrungen vom Neuen Testament wird der alttestamentliche Salomo zum „verus Salomo", d.h. zu Christus und sein weisheitlicher Thron zum Sitz des Erlösers: „Denn abgesehn [sic] davon, daß der Name Salomo, der dem Namen Christi des Friedefürsten gleich kommt, auf diesen Typus [Christi] leitet, tritt für denselben die Verheißung an David ein, daß seinem Samen der Stuhl seines Königthums solle befestigt sein ewiglich: welche Salomo auf sich bezieht (1. Kön. 5,5), die aber nach der Verkündigung des Engels (Luc. 1, 32) in Christo erfüllt wird."[83] Maria wird – in diesem Zusammenhang gesehen – zur „veri Salomonis mater", zur Mutter des wahren Salomo. Als solche ist ihr jungfräulicher Leib Ruhestätte und „Thron" des noch ungeborenen neuen Salomo, so daß es zur Symbolisierung der Körperhaftigkeit Mariae durch die *Sedes sapientiae* kommt: Nach Petrus Damiani und anderen symbolisiert das Elfenbein des salomonischen Thrones in seiner glänzenden Weiße ihre Jungfräulichkeit, das Gold die Gottheit, die über ihr waltet, die beiden Löwen der Armlehnen den Erzengel Gabriel

[78] Francis Wormald, „The throne of Salomon and St. Edward's chair", in: *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, hg. von M. Meiss, Bd. 1, New York 1961, 537. Vgl. unten, S. 200.

[79] Wormald, a.a.O., 537.

[80] Wormald, a.a.O., 538.

[81] Wormald, a.a.O., 537.

[82] Vgl. oben, S. 186f.

[83] F. Piper, „Maria als Thron Salomos und ihre Tugenden bei der Verkündigung", *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* 5 (1873) 116.

Abb. 4: Kaiser Heinrich VI. auf der *Sedes Sapientiae* (um 1180; aus: Petrus d'Eboli, *Liber ad honorem Augusti*, Bern, Burgerbibliothek, Cod. Bern 120, fol. 147. Mit freundlicher Genehmigung der Burgerbibliothek).

und den Evangelisten Johannes, die sechs Stufen die sechs christlichen Tugenden Bescheidenheit, Klugheit, Keuschheit, Demut, Treue und Scham[84], und die zwölf Stufenlöwen die zwölf Apostel.[85] Umfassend gesehen versinnbildlicht mithin Salomos Thron als *Sedes sapientiae* Maria, die durch die jungfräuliche Geburt den Zorn des alttestamentlichen Gottes nimmt von der durch Salomo verkörperten „alten" Liebe und „alten" Weisheit, die ja durch Evas Schuld der Erbsünde unterworfen waren. Indem Maria als „Mutter des wahren Salomo" Christus sündenfrei gebiert, wird ihr „elfenbeinerner Schoß" zum Gefäß, in dem aus sündiger Liebe und unerlöstem Wissensdurst geistige Liebe und christliche Tugend erwachsen. So ist die *Sedes sapientiae* ein tiefes, mystisches Bild, das der Versöhnung von Salomos der Sünde ausgelieferten Liebe durch die Liebe Christi und Mariae – und damit der Versöhnung von Altem und Neuem Testamt – Ausdruck gibt.

Durch Christus und Maria wird die Reihe der „alten Sünden" unterbrochen, die von Salomo und seinen (wohl nicht ganz wörtlich zu nehmenden) 700 Frauen und 300 Kebsweibern über David und Bath-Seba bis zu Adam und Eva und deren durch Liebeslust und Wissensdrang motivierten Sündenfall zurückgeht. Die *Sedes sapientiae* hat aber nicht nur Konsequenzen für die alttestamentlichen Gestalten. Denn im Prinzip geht es ja um den neutestamentlichen, mittelalterlichen Sünder, der all diese Vertiefungen und Verwebungen erfühlt und erdacht hat, um einen Weg zu finden, mit seiner eigenen Sündhaftigkeit zurecht zu kommen. Denn auch er ist ja immer wieder mit der „Erbsünde" seiner Triebhaftigkeit konfrontiert, die er gehalten ist, in der Nachfolge Christi – und das heißt: in der Sublimierung triebhafter in geistiger Liebe – im Sinne christlicher Tugendhaftigkeit zu leben. Mit der *Sedes sapientiae* zeigt der alte Sünder Salomo in der Vereinigung mit Maria dem von seiner als böse und sündig erlebten Triebhaftigkeit gebeutelten Menschen einen Weg, durch die mystische Versenkung in den elfenbeinernen Schoß der Jungfrau zu reiner Liebe und damit zu christlicher Tugend zu gelangen. Indem er die geistige Geburt Christi aus der reinen Liebe Gottes zu Maria nachfühlt und -erlebt, erklingt auch für ihn ein „Neues Lied", das Lied seiner spirituellen Liebesfähigkeit. Es ist diese Grundhaltung, aus der heraus – so meine ich – die *Cantigas de Santa Maria* zu verstehen sind.

Die *Sedes sapientiae* und die *Cantigas de Santa Maria*

Versteht man die *Sedes sapientiae* in diesem Sinne, so erscheint es als sehr sinnfällig, daß sie in Zusammenhang gebracht wird mit Berichten über die wunderbaren und gnadenreichen Taten, die die Jungfrau Maria an in Not geratenen Menschen getan hat. Dies geschieht – auf der Ebene bildlicher Darstellung – in einem Manuskript aus dem frühen 14. Jahrhundert, einer reich illustrierten Fassung der *Miracles Notre Dame* des Gautier de Coincy (1177–1236), der ganzseitig eine *Sedes sapientiae* vorangestellt ist (Abb. 5). Diese ist zweigeteilt dargestellt: Im unteren Feld flankie-

[84] Verecundia, prudentia, modestia, castitas, humilitas und fides.
[85] Piper, a.a.O., 117–119.

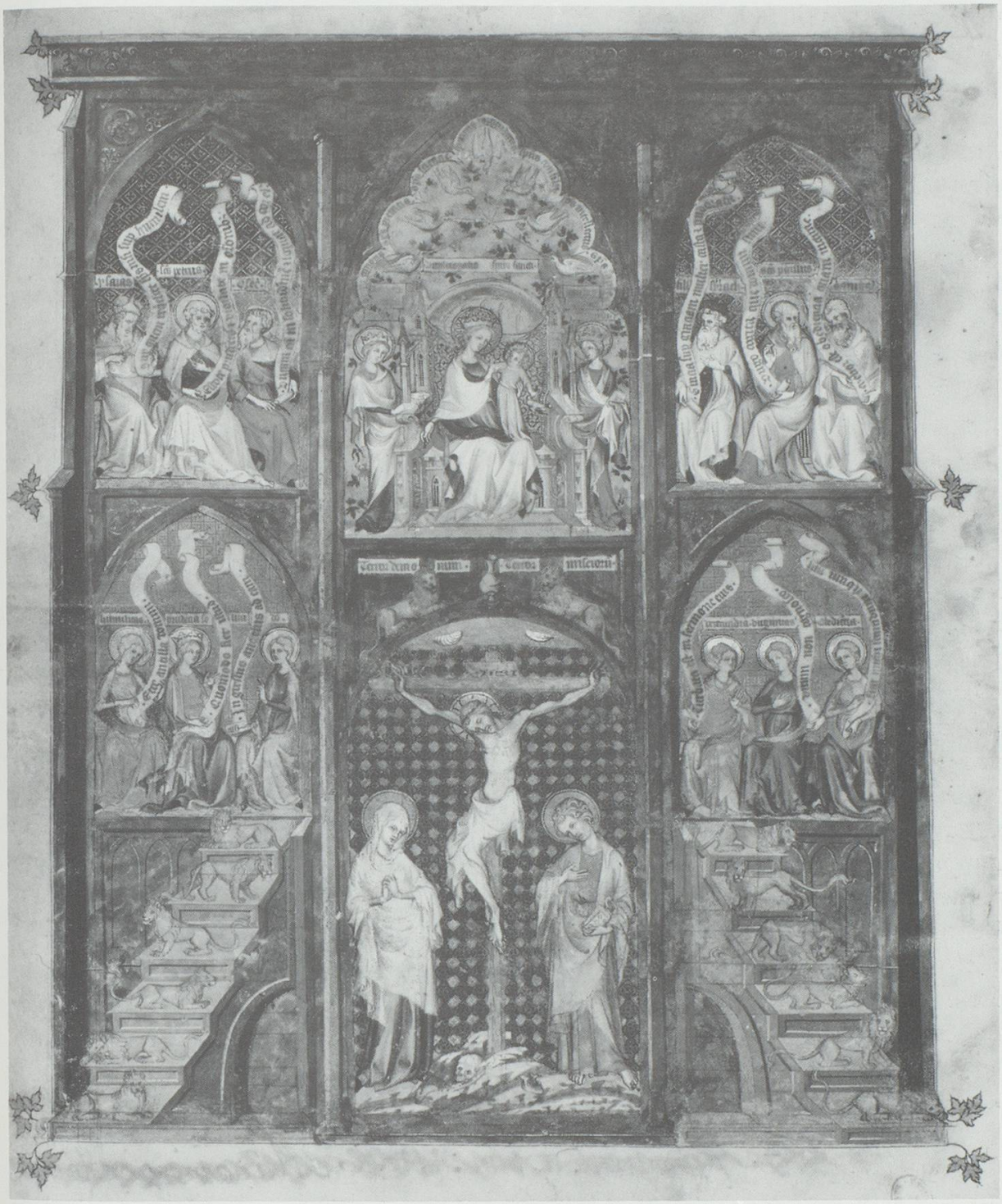

Abb. 5: Gauthier de Coincy (1177–1236), *Miracles Note Dame*, Frontispiz (um 1320; Paris, Bibliothèque Nationale, N.A., f. frç. 24 541, fol. 1. Mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque Nationale).

ren zwei sechsstufige, mit Löwen besetzte Treppen, über denen je drei weibliche Gestalten als Tugend-Allegorien angeordnet sind, den gekreuzigten Christus, über dessen Kreuz zwei Löwen liegen; links und rechts stehen trauernd Maria und Johannes. Im oberen Feld ist die Madonna mit Kind auf einem Thronsessel sitzend

dargestellt, umgeben von alt- und neutestamentlichen Propheten und Aposteln.[86] In der nachfolgenden Marienwunder-Sammlung, die übrigens von Alfonsos Kompilatoren ausgewertet wurde[87], werden – ähnlich wie in den späteren *Cantigas* und, wie in diesen, vulgärsprachlich – Geschichten wie diejenige erzählt, nach der eine gestrenge Äbtissin schwanger wurde und befürchten mußte, daß ihre Nonnen sie für dies Vergehen beim Bischof anklagen würden. Als sie, verzweifelt am Boden ihrer Zelle liegend, einschlief, erschien die Jungfrau in Begleitung zweier Engel. Diese hoben die Nonne auf und führten sie zu einem Eremiten, wo das Kind geboren und diesem anvertraut wurde, während die Nonne zurückkehrte ins Kloster. Später beichtete sie alles dem Bischof und der lobte Gott und die Jungfrau ob dieses Wunders.[88]

Das Frontispiz zu dieser Sammlung erscheint also als durchaus programmatisch: Wenn ein Mensch in Not gerät – und sei diese auch durch eigene Sündhaftigkeit verursacht – so hilft Maria dem Demütigen aus seiner schlimmen Lage und eröffnet ihm damit die Möglichkeit, der heiligen Jungfrau nachzueifern auf dem Weg zu tugendreicher Liebe.

Dies ist auch der Tenor in den *Milagros* der *Cantigas*, und so ist es naheliegend, diese Sammlung ebenfalls als – musikalischen – Ausdruck für die von Schuld und Vergebung handelnde Symbolik der *Sedes sapientiae* zu verstehen. Freilich hat sich ein direkter Nachweis weder dafür gefunden, daß Alfonso X. sich in seiner Gottesherrschaft als *imitatio* Salomos darstellte, noch besitzt hinsichtlich der *Cantigas de Santa Maria* der ikonographische Befund ein Ausmaß an Eindeutigkeit, der es gestattete, diese Miniatur zweifelsfrei dem Typus der *Sedes sapientiae* zuzuordnen: Alfonsos Stufenthron auf dem Autorenbild (Abb. 2) ergänzt sich nur dann zur Sechs-Zahl, wenn man die Ebene der Füße bereits als Stufe zählt, und die ikonologisch wichtigen Löwen erscheinen nur – und hier primär heraldisch bedingt (Alfonso war König von León)[89] – als Kleiderschmuck.

Wenn damit auch kein direkter Nachweis möglich ist, so gibt es doch zahlreiche und gewichtige Hinweise, die diese Sichtweise stützen und die im folgenden nochmals zusammenfassend aufgeführt seien.

1. Alfonso X., el Sabio wird nach dem Vorbild des alttestamentlichen Königs Salomo typisiert.

   Die Person Alfonsos X. wird in den ikonographischen Zeugnissen seiner Zeit nach dem Typus des *Imperator litteratus* stilisiert, der primär aus der Tradition um den alttestamentlichen Psalmisten David, in geringerem Umfang auch aus der

[86] Henri Focillon, *Le peintre des Miracles Notre Dame*, Paris 1950, Frontispice. Vgl. auch Wormald, a.a.O., 536. In seiner Einschätzung, nach der die Miniatur als „a kind of extra frontispiece to the book" keine „particular connection with the text which it precedes" habe, kann ich Wormald nicht folgen.

[87] *El ‚Códice Rico' de las Cantigas de Alfonso X. el Sabio*, 45.

[88] Focillon, a.a.O., 35.

[89] Vgl. oben, S. 180 und Anm. 55.

Salomo-Rezeption erwachsen ist. Einige deutliche Parallelen zwischen Salomo und Alfonso lassen die Annahme zu, daß Alfonso eher Salomo als David imitierte:

- Beide Könige versuchten mit viel Erfolg, die Welt mit ihren Natur- und Geisteserscheinungen unter dem Blickwinkel des Wissens zu erobern. Salomo ist als der Inbegriff der Weisheit allen Zeiten im Sinne eines „rex sapiens" im Gedächtnis geblieben. Alfonso wird schon im 13. Jahrhundert „rey Alfonso el Sabio" genannt.
- Beide Herrscher waren große und – im christlichen Sinne nicht sündenfreie – Liebende. Beider Liebesleben war in nicht unkritischem Sinn bibel- bzw. aktenkundig.
- Beiden wird die Autorschaft von Liedersammlungen zugesprochen, in denen auf schuldfreie Art der Frau – Sophia, Ecclesia, Maria – gehuldigt wird.

2. Die Sammlung der *Cantigas de Santa Maria* ist im Sinne einer musikalischen *Sedes sapientiae* zu verstehen.

   Die *Sedes sapientiae* verklammert Altes und Neues Testament, Salomo und Maria, Sünde und Vergebung. Sie weist einen Weg, von triebhafter Erotik (des Alten Testaments mit Eva, David und Salomo) zu spiritueller Liebe (des Neuen Testaments mit Maria und Christus) zu gelangen. Alfonso verstand sich wahrscheinlich als ein – wie der alttestamentliche König der Verzeihung bedürftiger – „neuer Salomo". Sicher nachweisbar schließlich ist die *Sedes sapientiae* als geistiger Rahmen für eine den *Cantigas de Santa Maria* verwandte Sammlung von Marienwundern (den *Miracles Notre Dame*).

Abschließend sei nochmals an einige Worte aus dem Prolog zu den *Cantigas* erinnert.[90] Dichten, sagt Alfonso el Sabio, könne man nur, wenn man Verstand und Vernunft besitze – wenn man ein Wissen habe, das von Gott kommt. Hier wie in anderen Werken wird deutlich, daß sich das Denken des alfonsinischen Kreises bei aller Beeinflussung durch Elemente „arabischer Lebensklugheit"[91] und Direktheit in Symbolisierungen auf das Heilsgeschehen hin vollzog. Dies Element zumindest ist auch in Bezug auf den Umgang des Königs mit den *Cantigas* überliefert. Nicht nur, daß Alfonso X. anordnete, die *Cantigas* sollten an Marienfesten auch im Gottesdienst musiziert werden; und nicht nur, daß er – in *Cantiga* 209 – erzählt, wie er von schwerer Krankheit geheilt wurde, indem er den *Cantigas*-Codex auf seinen kranken Leib legen ließ.[92] Er ordnete auch – wie oben bereits erwähnt – testamentarisch an, „daß alle Bücher der *Cantares de loor de Santa Maria* in der Kirche, wo unser Leib begraben wird, sein sollen."[93] So kann man sagen, daß die letzte

[90] Vgl. oben, S. 178f.
[91] Vgl. oben, S. 172.
[92] Vgl. oben, S. 176; vgl. auch Stevenson, a.a.O., 26.
[93] Higini Anglés, „Die Cantigas de Santa Maria König Alfons' des Weisen", in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, hg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch, Bern und München 1973, 357.

Botschaft dieses *Imperator litteratus*, des Nachfolgers Davids, Salomos und Christi, des Rex Romanorum, eine mystische ist. In der Ausdrucksweise der *Sedes sapientiae* wünscht sich Alfonso el Sabio zurück in den „elfenbeinernen Schoß der Jungfrau", um aus diesem Gefäß der Liebe heraus neu geboren zu werden als sündenfreies, geistiges Gotteskind.[94]

„Zwischen Furcht und Hoffnung", sagt Ramón Lull, der spanische Mystiker und Zeitgenosse Alfonsos, „hat die Liebe ihre Wohnung aufgeschlagen. Sie lebt dort von Gedanken und stirbt am Vergessen, wenn die Mauern ihres Hauses auf die Freuden der Welt aufgebaut sind."[95] Alfonso, der große Liebende und der große Weise, hat das Seine getan, daß das Haus der *Cantigas* nicht auf dem Fundament des Vergessens ruht. Indem diese Lieder von Menschen in wissender Anteilnahme musiziert werden, schaffen sie durch ihr Erklingen der Liebe ein Haus und dem Wissen um diese Liebe einen Thron.

Kaiser Heinrich VI.

Um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, also wohl wenig später als der Codex j. b. 2 der *Cantigas de Santa Maria*, entstand im deutschsprachigen Raum ein Autorenbild, das nach Typus und Kontext einige Parallelen zum die *Cantigas* einleitenden Autorenbild des Alfonso X. aufweist. Deswegen soll hier abschließend noch ein Blick darauf geworfen werden.

Gemeint ist die berühmte Darstellung von „Keiser Heinrich", die die Manessische Liederhandschrift einleitet (Abb. 6).[96] Es besteht einige Unsicherheit darüber, ob Kaiser Heinrich VI. tatsächlich „Autor" der drei ihm zugeschriebenen Minnelieder ist, die in der Handschrift seinem Bild folgen, wobei diese Unsicherheit ein kennzeichnendes Licht darauf wirft, was diese Miniatur von den betrachteten Herrscherbildnissen Maximilians I. und Alfonsos X. unterscheidet. Denn waren jene *Imperatores litterati* mehr oder weniger aktiv beteiligte Initianten der mit ihrem Bildnis geschmückten Werke, so geht der Plan, die „Heidelberger Liederhandschrift" mit einem majestätischen Bild des Stauferkaisers einzuleiten, auf den Züricher Ritter Rüdeger Manesse und seinen Umkreis zurück. Dieser beabsichtigte damit – rund 100 Jahre nach dem Tod des Kaisers im Jahre 1197 – vielleicht, „dem deutschen Minnesang einen erlauchten Ahnherrn zu geben, wie ihn die Troubadours in ihrem Landesfürsten Wilhelm von Poitiers hatten und wie ihn das mittelalterliche Sängertum überhaupt in König David verehrte."[97] Damit ist auch der

[94] Vgl. oben, S. 187. Ist es ein Zufall, daß die Sammlung 40 Loores enthält und daß Maria der Überlieferung nach Christus 40 Wochen lang in ihrem jungfräulichen Schoß trug? (so Walther von der Vogelweide in seinem *Leich*; vgl. unten, S. 199, Anm. 111).

[95] Raimundus Lullus, *Das Buch vom Liebenden und Geliebten*, übersetzt von Ludwig Klaiber, Köln 1967, 55.

[96] Die Eingangs-Miniatur „Kaiser Heinrich" der Weingartner Liederhandschrift folgt, wiewohl weniger reich ausgestaltet, demselben Typus; vgl. Gebhard Spahr, *Weingartner Liederhandschrift, ihre Geschichte und ihre Miniaturen*, Weißenhorn 1968, Tafel 1.

[97] Zitiert nach Steger, a. a. O., 133, Anm. 1.

Abb. 6: „Keiser Heinrich" (um 1310; aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift „Codex Manesse", Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, fol. 6. Mit freundlicher Genehmigung der Heidelberger Universitätsbibliothek).

zweite Unterschied zum *Weisskunig* und zu den *Cantigas* angesprochen. Nicht ein geschlossenes Werk, nicht die Spiegelung einer Autoren- oder Editoren-Persönlichkeit stellt diese Handschrift dar, sondern die Sammlung eines Repertoires, das die Lieder von 140 namentlich genannten Dichtern enthält.

Für unseren Zusammenhang ist die Frage, ob Heinrich VI. die ihm zugeschriebenen Lieder tatsächlich selbst geschrieben hat, sekundär. Wichtig erscheint demgegenüber die Tatsache, daß hier ein Kaiser im Gestus des *Imperator litteratus* – frontal auf dem Thron sitzend, von den Herrscherinsignien Schwert und Wappen umgeben, das Szepter in der Rechten haltend, mit der Linken dem Betrachter eine Schriftrolle entgegenstreckend – wiederum eine Handschrift einleitet, die dem Lob der Frau – wenn auch nicht Unserer Frau – gewidmet ist.

Hugo Steger hat bei diesem Autorenbild auf die Einzigartigkeit von Ausdruck und Formgebung im Vergleich zu den anderen Bildern der Manessischen Handschrift hingewiesen (wobei beim folgenden abzusehen ist vom Autorenbild Walthers von der Vogelweide, von dem noch die Rede sein wird): Hier strenge Frontalität und Stilisierung – das freistehende Schwert, die rechteckig sich faltende Schriftrolle –, dort Bewegung, Aktion und viel schmückendes Beiwerk. „Beachten wir", so Steger, „daß unser Bild an der Spitze der großen Heidelberger Liederhandschrift steht und daß sich in absteigender Rangfolge und unter Vernachlässigung der Chronologie dem Kaiser die anderen *adeligen* Dichter – *und nur solche* – anschließen, dann wird uns klar, daß Heinrich VI. hier als *Vorbild* des *adeligen Dichters* gesetzt ist."[98] Dieser steht freilich nicht für sich selbst, sondern weist – so Steger weiter – auf „das Bild des *David rex et propheta* und auf das nahverwandte seltene Salomonbild"[99] hin.

Steger verfolgte die Frage, ob die Spuren eher zu David oder zu Salomo führen, nicht weiter. Wenn aber unsere Vermutung zutrifft, daß nicht der Psalmist David, sondern Salomo als der alttestamentliche große Liebende praefigurierend für Dichtungen des Frauenlobes herangezogen wird, dann müßten sich auch Parallelen finden lassen zwischen dem Stauferkaiser als Minnesänger und dem altbiblischen König als Sänger des Hohen Liedes.

Eine dieser Parallelen ist – wenngleich nicht explizit – deswegen doch nicht weniger offensichtlich: die Beziehung zwischen Minnesang und Marienverehrung. Es ist dies ein weites Feld, das im folgenden nur insoweit bestellt werden soll, als ich einige Entsprechungen aufzeigen möchte, die den geistig-kulturellen Rahmen von Minnesang einerseits und Marienverehrung andererseits betreffen: Hinter der idealisierenden Verehrung der unerreichbaren „frouwe" des Minnesanges erscheint als kulturell-soziologisches Phänomen das von Kirche und Herrschern gesteuerte Bestreben, die männlich-erotischen Energien des mittelalterlichen Ritterstandes zu verfeinern. Die Minnekonzeption läßt sich aus dieser Optik als ein „Sozialisationsprogramm" verstehen, in dessen Rahmen die männliche Adelsschicht dazu ange-

[98] Steger, a.a.O., 133.
[99] A.a.O., 133.

halten wird, ihre – auch im Hochmittelalter offenbar noch eher frei flottierenden – sexuellen und aggressiven Bedürfnisse zu domestizieren und zu sublimieren.[100] Innerhalb einer sich unter christlichem Einfluß seit dem 12. Jahrhundert vollziehenden Umgewichtung als ritterlich erachteter Werte erstarken innerhalb des Ehrenkodex seelische, auf Demut und Nächstenliebe beruhende Kräfte gegenüber dem überkommenen Idealbild des „schönen, reichen, kampfestüchtigen und damit heldisch-vorbildlichen Menschen."[101]

Durch zwei Demutsleistungen soll dieser Heros nach dem Willen der Kirche und weltlicher Herrscher vom hohen Roß seiner Allmacht heruntergeholt und zu demutsvoller Anerkennung des Ausgeliefertseins seiner Existenz an überlegene Kräfte bewegt werden. Die eine dieser Leistungen richtet sich auf den Ausdruck von Kraft, Kampf und Rivalität: Dem ungesteuerten Aggressions- und Unterwerfungsgebaren der ritterlichen Stände wird durch das Konzept der *militia spiritualis*, der geistigen Ritterschaft, eine Grenze gesetzt; nicht die weltlichen Interessen und Machtkämpfe sollen im Denken und Handeln des Ritters im Mittelpunkt stehen, sondern der „sittliche Kampf des Menschen um das Heil seiner Seele und gegen die Ansprüche des Körpers."[102] Zwar ist der *miles spiritualis* nach wie vor gehalten, sich mit dem Schwert – z.B. im Rahmen der Kreuzzüge – für seinen Glauben zu schlagen und die Heiden zu töten. Daneben aber ist er „aufgefordert, sich mit der christlichen Wahrheit immer eingehender vertraut zu machen und Verstand und Willen im christlichen Sinne zu stärken, um seine sinnlichen Kräfte koordinieren und seine Affekte kontrollieren zu können."[103]

Damit ist auch die zweite Demutsleistung angesprochen, die dem Ritter abverlangt wird. Nicht nur im Bereich der Aggression, auch in dem der Libido soll er der Grenzen seiner Macht und Pracht gewärtig werden. Indem sich in der Minnekonzeption die Frau als Objekt seiner Verehrung außerhalb seiner Reichweite befindet, kann er seine stilleren Gefühle von Demut, Bewunderung und Verehrung erleben und zum Ausdruck bringen. Der tiefere Sinn dieser Demutsübung liegt im Verzicht auf direkte Triebbefriedigung und im Erleben einer ihn als Menschen „bessermachenden Liebe"[104]. Indem er in seinen Liedern die unerreichbare Frau – in ihrer Güte, Schönheit und Tugendreinheit eine „Frau ohne Schatten"[105] – besingt, gestaltet er Minne als „ein spirituelles, unsinnliches Ideal."[106] Neben man-

[100] So Horst Wenzel, *Frauendienst und Gottesdienst. Studien zur Minne-Ideologie* = Philologische Studien und Quellen 74, Berlin 1974, 58.
[101] Wenzel, a.a.O., 34.
[102] Wenzel, a.a.O., 50.
[103] Wenzel, a.a.O., 58.
[104] Christel Wallbaum, *Studien zur Funktion des Minnesangs in der Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts*, Diss phil. Berlin 1972, 124.
[105] Hier nicht im Sinne Strauss-Hofmannsthals, sondern in demjenigen C. G. Jungs gemeint, der als „Schatten" die ontogenetisch ererbten, durch kulturelle Einflüsse dem bewußten Zugang entfremdeten Triebkräfte bezeichnet: „Der ‚Schatten' ist ... der unsichtbare Saurierschwanz, den der Mensch hoch hinter sich herschleppt ..."; zitiert nach C. G. Jung, *Mensch und Seele*, hg. von Jolande Jacobi, Zürich 1971, 266.
[106] Wallbaum, a.a.O., 123.

chem anderen wird somit der Zweck verfolgt, die Sinne wegzulenken von Körperbedürfnissen und sie auf Tugenden wie „Zucht, Maß, Anstand", ferner „Reinheit, Schönheit und Güte"[107] zu lenken. In der sublimierten Form des Frauendienstes werden die libidinösen Energien zum integrierten Bestandteil des ritterlichen Ehrenkodex und als solche zur beispielgebenden Verhaltensform des – im Mittelalter allemal adeligen – hervorragenden und vorbildlichen Menschen.

Es ist, unter diesen Voraussetzungen betrachtet, nicht erstaunlich, daß die Verquickungen zwischen der „frouwe" des Minnesanges und der heiligen Jungfrau der Marienverehrung vielfältig sind: „Alle Tugenden, die an Maria gerühmt werden, besitzt auch die frouwe, vor allem Reinheit, Schönheit und Güte ... Maria wird schon früh *liebe frouwe* oder *trût frouwe*, Herrin und Helferin ... genannt; vielleicht hat dies dazu beigetragen, den Begriff *frouwe* als intime Bezeichnung für die geliebte Frau zu benutzen, *liebe frouwe* nennt auch der Minnende seine Geliebte. Eine solche Annäherung der Dame an die liebe Herrin Maria konnte der Minnesänger umso leichter vollziehen, als auch der Gläubige die Verehrung Marias als einen ‚Dienst' auffaßte."[108]

Die Parallelen zwischen Maria und der „frouwe" des Minnesanges enden dort, wo die Marienverehrung ihr strahlendes Zentrum hat – in der Verehrung der Jungfrau als Mutter Christi und Fürsprecherin bei Gott: Für den Minnesang „trug das Bild der Gottesmutter dazu bei, das höfische Frauenideal zu prägen. Diese Feststellung darf [aber] nicht im Sinne einer Gleichung mißverstanden werden: nicht alles, was zur Sonderstellung Mariens gehört, war auf die Frauengestalt des hohen Minnesangs übertragbar, namentlich mußte die heilsgeschichtliche Funktion Marias für einen Einfluß auf das Bild der weltlichen Dame bedeutungslos sein."[109]

So mag es angemessen sein, die „frouwe" des Minnesanges als weltliche Schwester Marias zu deuten, in ihrer idealen Tugend und Unerreichbarkeit darauf angelegt, die Sinne des dichtenden Ritters und seiner Zuhörer zu spiritualisieren. Es darf freilich hinzugefügt werden, daß diese Spiritualisierung nicht nur eindimensional als Folge der Sublimierung triebhafter Kräfte zu verstehen ist. Vielmehr führt sie – wie aus der Nähe zwischen Maria und „frouwe" deutlich wird – gleichsam in die nächsthöhere Dimension: durch das geistige Lob der besungenen Dame öffnet sie die Sinne für die Liebesbotschaft der Jungfrau Maria.

Hinsichtlich der oben gestellten Frage nach einer Verbindung zwischen Salomo und dem Minnesänger Heinrich VI. ergibt sich also, daß beider Frauenlob im Hochmittelalter in spirituellem Bezug gesehen wird zu Maria. Es läßt sich jedoch noch eine weitere Verbindung herstellen, die die *Sedes sapientiae* mit einbezieht.

[107] Peter Kesting, *Maria–Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide* = Medium Aevum, Philol. Studien 5, München 1964, 149.
[108] Kesting, a.a.O., 149f.
[109] Kesting, a.a.O., 149.

Maria ist nur selten zum zentralen Thema von Minnelyrik geworden. Als einziger Minnesänger der Blütezeit hat sich Walther von der Vogelweide dem Mysterium von der jungfräulichen Geburt gewidmet.[110] In seinem dreiteiligen *Leich* beschreibt der Dichter die Trinität mit dem „einen Gott, dem hohen, heren", mit der Inkarnation Mariae aus dem „Wort" und schließlich mit dem Kind, das aus diesem Wort erwuchs und das „zugleich Gott und Mensch" war.[111]

In der Heidelberger Liederhandschrift steht der *Leich* an erster Stelle der umfangreichen Sammlung von Walthers religiösen, politischen und der Minne gewidmeten Liedern und Sprüchen (auf f. 124′), eingerahmt von der berühmten Miniatur des „auf einem Steine sitzenden" Minnesängers und dem Spruch „Ich sas uf eine steine ..."[112] Bild und Spruch bieten einen würdigen Rahmen für einen gewichtigen Inhalt: Anders als die Autorenbilder der weiteren Minnesänger verzichtet das Bild Walthers auf Aktion und schmückendes Beiwerk. Allein und nachdenkend sitzt der Dichter auf seinem Stein: „Die einsame Majestät erinnert an die Kaiser Heinrichs ..., aber es ist nicht die Majestät des weltrichterlichen Amtes, sondern die des verantwortlichen Dichtertums, die hier thronende Gestalt gewann."[113] Der Rahmen ist also mit „verantwortlichem Dichtertum", oder – bleibt man am Spruch-Text Walthers – mit der Reflexion darüber gegeben, wie Ansehen, Besitz und die Gnade Gottes „in einem Schrein" zu vereinen seien.[114] Der Bildinhalt, Gottes „Hulde" in Gestalt von Maria und Christus, liest sich in den Worten des Leiches so:

„daz was diu reine
magt alleine,
diu mit megetlîcher art
kindes muoter worden ist
ân aller manne mitewist
und wider menneschlîchen list
den wâren krist
gebar, der uns bedâhte
wol ir, daz si den ie getruoc
der unsern tôt ze tôde sluoc!
mit sînem bluote er ab uns twuoc
den ungefuoc
den Even schulde uns brâhte.

[110] Kesting, a.a.O., 119.
[111] Paul Stapf (Hg.), *Walther von der Vogelweide: Sprüche, Lieder, der Leich*, Wiesbaden o. J., 480–493.
[112] Rudolf Sillib, Friedrich Panzer, Arthur Haseloff (Hg.), *Die Manessische Liederhandschrift, Faksimile-Ausgabe*, Leipzig 1925–1927.
[113] Hans Naumann, *Die Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift*, Leipzig o. J., 41.
[114] Der vollständige Text findet sich bei Stapf, a.a.O., 10–11.

Salomônes
hôhes trônes
bist dû, frowe, ein selder her
und ouch gebieterinne."[115]
(kursiv von DHA)

Gottes Gnade findet mithin Ausdruck im Dichterwort einer mittelhochdeutsch formulierten *Sedes sapientiae*. Rahmen und Inhalt – Autorenbild nebst Spruch zusammen mit dem Leich – sagen aus, daß Gottes „Hulde" aus dem Wissen um die immer wieder notwendige „Ent-Schuldigung" des Menschen durch Maria erfolgt. – Ähnliches hatte Alfonso X. im Prolog zu den *Cantigas de Santa Maria* zum Ausdruck gebracht.[116]

Kehren wir zurück zum Autorenbild Heinrichs VI. als Eingangsminiatur der Handschrift, so dürften diese Aussagen auch für ihn als höchsten der adeligen Minnesänger einige Gültigkeit haben. Dies umso mehr, als dieser Kaiser die Symbolik der *Sedes sapientiae* – bezogen freilich auf den Topos verantwortlichen, weisen Herrschens – zu seinen Lebzeiten in Anspruch genommen hat. Wie bereits erwähnt[117], thront er in der Heinrichschronik des Petrus d'Eboli, dem *Liber ad Honorem Augusti*, auf einer sechsstufigen, beidseitig mit Löwen geschmückten *Sedes sapientiae*, wobei die programmatische Absicht dieser Selbstdarstellung offenkundig die folgende ist: Der Kaiser sieht sich als Vorbild nicht für eine ausschließlich durch Kraft und Trieb gekennzeichnete Helden-Mentalität, sondern für ein Lebensgefühl, das seine Handlungen den Kräften christlich orientierter Reflexion zu unterwerfen bereit ist (vgl. Abb. 4).

Wenn dieser Kaiser nun mit – authentischen oder zugeschriebenen – Minneliedern den Manesse-Codex präsidiert, so sollte damit wohl auch eine „salomonische" Aussage gemacht werden: Der höchste Ritter steht mit allen weiteren adeligen Dichtern der Handschrift ein für eine Ausdrucksform der Liebe, die sich nicht triebhaft austobt, sondern – indem sie verehren und verzichten kann – Dichter und Zuhörer spiritualisiert und empfänglich macht für das Mysterium von der „frowe" als „Salomônes hôhes trônes ... gebieterinne."

Maria, Ars Musica und die Sedes sapientiae

Über die Tatsache, daß die Manessische Liederhandschrift ungeachtet ihres Titels keine Melodien, sondern nur Text überliefert, sollte nicht vergessen werden, daß

[115] „Das war allein die reine Magd, die jungfräulich des Kindes Mutter geworden ist, ohne je von einem Manne berührt zu sein, und aller menschlichen Vernunft zuwider gebar sie den wahren Christ, der sich unserer annahm. Gesegnet sei sie, daß sie den einst trug, der unsern Tod zu Tode schlug! Mit seinem Blute wusch er den Makel von uns, den Evas Sünde uns brachte. Salomons hohem Thron bist du, Herrin, eine heilige Stätte und Gebieterin."
Text und Übersetzung bei Stapf, a.a.O., 482–485.

[116] Vgl. oben, S. 178f.

[117] Vgl. oben, S. 187f.

Minnelyrik gesungenes Wort ist. Das Lob der Minne wird – wie das Lob Mariens in den *Cantigas* – lebendig in Musik. Hierbei vollzieht sich der die Seele verfeinernde Minnedienst – in den Allegorien der Zeit gedacht – im Bereich der *musica humana*, während sich die mystische, spirituelle Marienliebe auf der Ebene von *Musica mundana* entfaltet. So gesehen ist *Musica humana* vergleichbar jenen die *Sedes sapientiae* schmückenden weiblichen Tugendgestalten, die in der Seele des Gläubigen den Weg bahnen zum mystischen Erleben der Inkarnation Christi in Maria.[118] Und *Musica mundana* entspricht ihrer Qualität nach demgemäß Maria als dem Ort reiner Gottesliebe. Mit anderen Worten: *Musica mundana* trägt die tiefen, mystischen Vorstellungen der *Sedes sapientiae* in sich. Musik wird, ist sie auf dieser Bedeutungsstufe erlebt und empfunden, zu einer grenzüberschreitenden Erfahrung von Gottesnähe.

Es sind dies keine aus der Luft gegriffenen Spekulationen. Das zeigt sich an einem letzten „Autoren"- oder besser: „Autorinnen"-Bild, jener wunderschönen *Musica*, die in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts Boethius' *De institutione arithmetica* und *De institutione musica* einleitet – die Schrift also, die die Formulierung von der Dreiheit der Musik als *Musica instrumentalis*, *Musica humana* und *Musica mundana* in ihrer für spätere Jahrhunderte verbindlichen Form enthält (Abb. 7).[119] Ein Portativ – das Instrument musikalischer Weisheit – spielend, sitzt „Frau Musica" auf ihrem Thron – zur Rechten und zur Linken flankiert von einem Löwen. Umgeben wird sie von musizierenden Spielleuten, deren Odium von Lust und Laster sie in besonderem Maße sinnfällig macht als der Ent-Schuldigung durch die Gnade Mariens bedürftig. Und ihr zu Häupten schaut aus einem Medaillon als altbiblischer weiser König wenn auch nicht Salomo mit Buch oder Schriftrolle, so doch David, das Psalterium spielend: *Musica mundana* erscheint also in derselben Haltung wie die vergebende, von Sünden reinigende Himmelskönigin Maria und darf damit als eine musikbezogene Formulierung der *Sedes sapientiae*-Symbolik angesprochen werden.

Deutlicher noch wird dieser Zusammenhang, vergegenwärtigt man sich die schwesterliche Nähe, die diese Darstellung zu einer skulpierten *Sedes sapientiae* aus der Zeit um 1300 vom Straßburger Münster zeigt: Im Wimperg über dem mittleren Westportal sitzt Maria auf einem Thron, zu dem seitlich zwei Löwen hinaufspringen; unter ihr thront Salomo, eine Schriftrolle haltend, auf der *Sedes Salomonis*, zu der sechs löwenbesetzte Stufen hinaufführen. Umgeben sind beide im unteren Teil von (auf der Abbildung nicht mehr sichtbaren) Musikern, im oberen von Aposteln und Propheten (Abb. 8).

Damit ist auch eine Brücke geschlagen zum eingangs erwähnten Frontispiz der Notre Dame-Handschrift *F*: Zwar fehlt hier mit den Löwen der spezifische ikonographische Verweis auf die *Sedes sapientiae*; andererseits aber lassen Krone und königlich-thronende Haltung Musica nicht nur „wie eine befehlende Königin"

[118] Vgl. oben, S. 188ff.
[119] Vgl. oben S. 162f. und Anm. 2.

Abb. 7: *Ars Musica* (14. Jh.; M.S. Boethius, *De institutione arithmetica, De institutione musica*, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. V.A. 14, fol. 47. Nach: A. Buchner, *Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Prag 1972, Abb. 78).

erscheinen.[120] Vielmehr sind es die Qualitäten der Himmelskönigin Maria, die mit dieser Bildformel erfaßt sind – und nicht nur mit der Formel: Dem Frontispiz gegenüber ist der Anfang von Perotins berühmten vierstimmigen Organum „Viderunt omnes" aufgezeichnet, liturgisch das Graduale der Weihnachtsmesse, jener Messe also, mit der die Geburt Christi durch die gnadenreiche und sündenfreie Jungfrau Maria und damit die Ablösung des alten Bundes durch das Neue Testament gefeiert wird. So ist es nicht verwunderlich, daß in diesem, aus liturgischem Wort, aus Musik und aus der Bildformel von Maria-*Musica* gebildetem Ensemble wiederum ein altbiblischer König zugegen ist, wenn dieser auch nicht im Bild erscheint. Der Tenor-Text „Viderunt omnes" ist dem 97. Psalm entnommen, „Cantate domino canticum novum, quia mirabilia fecit", „Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder". Der Text gehört also in einen Zusammenhang, in dem mit den alttestamentlichen Worten des Königs David das in der mittelalterlichen Rezeption als Neues Testament gedeutete „Neue Lied" praefigurierend gesungen wird. Wiederum schließen sich die Elemente zusammen zur zentralen Aussage der *Sedes sapientiae*, wobei freilich das Alte Testament hier nicht durch Salomo und die Löwen, sondern durch ein Psalmwort Davids vertreten ist.

Diese zentrale Aussage läßt sich auf Grund der gleichzeitigen Anwendung der *Sedes sapientiae*-Bildformel auf die gekrönte Maria und auf *Ars Musica* folgendermaßen umschreiben: Musik hat, wird sie auf der Ebene von *Musica mundana* und damit auf ihrer höchsten geistigen Stufe erfahren, Qualitäten, die originär Maria als der Vermittlerin zwischen dem schuldhaften Menschen und Gott zugehören. *Musica mundana*-Maria verweist auf die Fähigkeit, erdnahe Triebhaftigkeit in Spiritualität zu verwandeln und symbolisiert damit die geistige, christliche Liebe. Die hier ikonologisch faßbar werdende Spiritualisierung von *Ars Musica* durch Maria erweist sich damit als bedeutsame Parallele zur oben (S. 181 f.) beschriebenen Spiritualisierung des David-Typus durch die Christus zugehörigen Elemente von Redegestus und Buch. So, wie der Typus des redenden Christus ubiquitär ist, so sind der in der Bildformel der gekrönten Jungfrau erfaßten Marien Legion. Und so, wie die Bildformel David-Christus die Botschaft spiritueller Weisheit vermittelt, so muß die Bildformel *Ars Musica*-Maria als in der Musik erfaßbare spirituelle Liebe gelesen werden.

Andererseits deutet die Verwendung der Bildformel des gekrönten *Imperator litteratus*, angewandt auf Alfonso X. und Heinrich VI., auf das Selbstverständnis dieser Herrscher als Nachfolger Davids, Salomos und Christi; man darf in ihnen also – dem Anspruch nach – Symbolfiguren christlicher Weisheit sehen.

Das „weibliche" Prinzip der Liebe und das „männliche" Prinzip der Weisheit aber gehören zusammen. Diese Zusammengehörigkeit wird in allen untersuchten Quellen deutlich, ob nun Salomo mit der Geliebten des Hohen Liedes spielt oder ob er zu Füßen Mariae thront (Abb. 8), ob die gekrönte Sapientia hinter dem Thron Heinrichs VI. hervorschaut (Abb. 4) oder ob dieser Kaiser als höchster

[120] So Rebecca A. Baltzer, „Thirteenth-century illuminated miniatures and the date of the Florence manuscript", *JAMS* 25 (1972) 3.

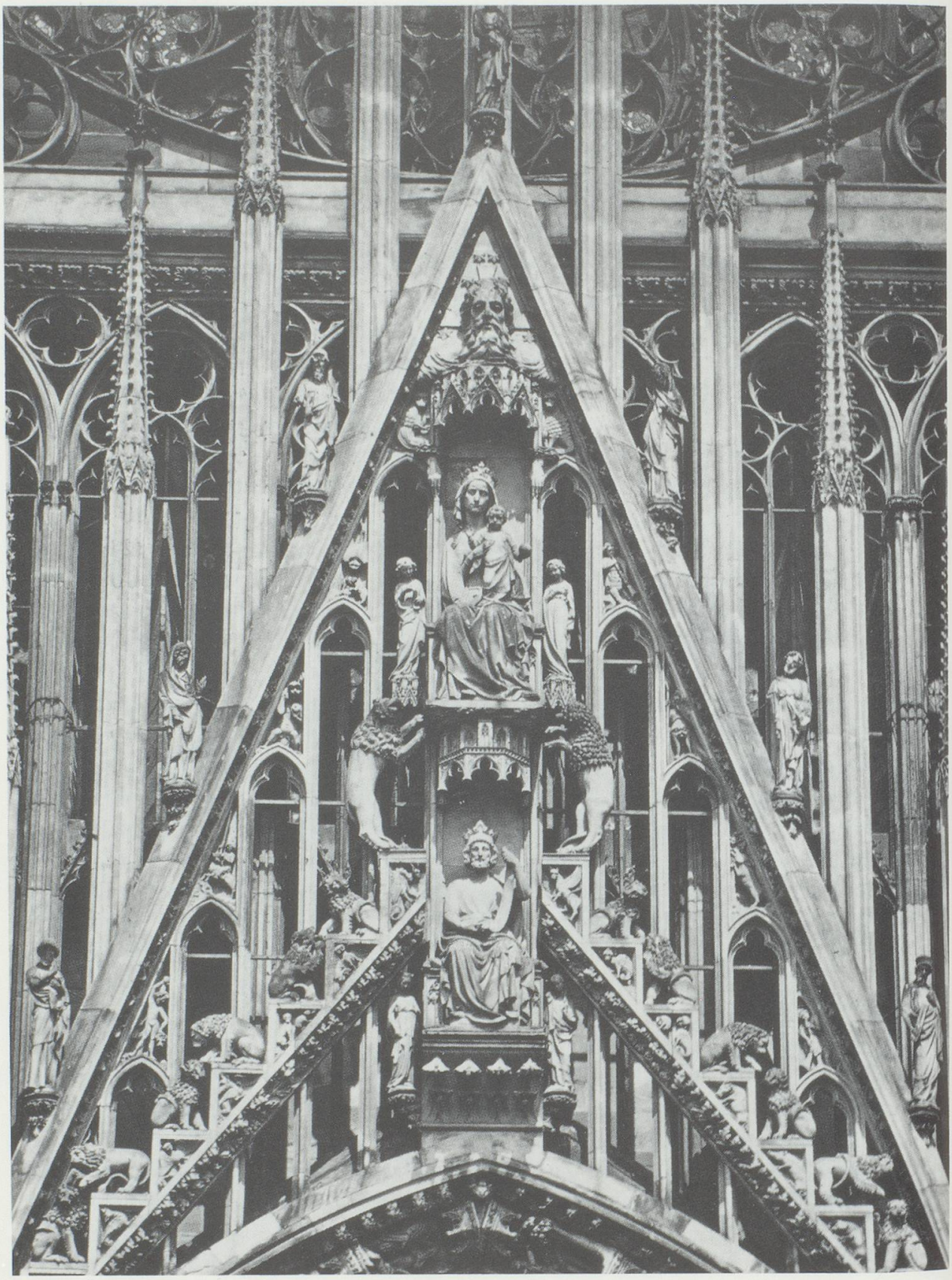

Abb. 8: Die Jungfrau Maria und König Salomo auf der *Sedes Sapientiae* (um 1280; Straßburg, Kathedrale, Wimperg über dem mittleren Westportal. Foto Guillet-Lescuyer).

Minnesinger im Dienste der „frouwe" dargestellt wird (Abb. 6), ob sich Alfonso el Sabio als dichtender Diener der heiligen Jungfrau versteht (Abb. 3) oder ob *Musica* das auf Davids Wort aufgebaute Weihnachtsgraduale „dirigiert" (Abb. 1).

Vor diesem Hintergrund läßt sich hinsichtlich des geistigen Ortes der *Cantigas* und der Minne-Lieder der Manesse-Handschrift ein letzter Deutungsschritt tun: Indem sich Alfonso el Sabio als Nachfolger Davids oder Salomos symbolisiert und indem er aus diesem Selbstverständnis heraus einen musikalischen Marienkodex entstehen läßt, schafft er gleichzeitig ein lebendiges, klingendes Symbol für *Musica mundana.* Und indem die Schöpfer der Heidelberger Liederhandschrift Heinrich VI. in ebendieser Nachfolger-Haltung als höchsten Autor des tugendhaften Frauenlobes darstellen, entsteht ein lebendiges, klingendes Symbol für *Musica humana.* Kaiser und König charakterisieren mithin in ihrer verehrungsvollen Haltung gegenüber der Frau *Musica humana* und *Musica mundana* als Ausdrucksträgerin spiritueller Liebe, einer Liebe, die die Kraft besitzt zu reinigen, zu verzeihen und zu versöhnen.

Dieser *effectus musicae* war den alten Autoren von Boethius bis Tinctoris bewußt und gewann Gestalt in bilderreichen Worten und sinnreichen Bildern. Im übrigen ist das Wissen um diese „Wirkungsweise der Musik" so ausschließlich mittelalterlich ja nicht. Auch heute noch sind Männer und Menschen bereit, diese „frouwe" in (mehr oder weniger großer) Demut zu verehren und unter ihrem Einfluß für Augenblicke zu „besseren" Menschen zu werden.

Quod erat demonstrandum: Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt.